Zur Würdigung des musikästhetischen Formalismus Eduard Hanslicks.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Felix Printz

RNB

Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig
Großbetrieb für Dissertationsdruck
1918.

Eingereicht am 29. Januar 1916

Genehmigt auf Antrag
des Herrn Geh.-Rat Clemens Baeumker

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Mai 1916

Meinem Vater
und dem Andenken der Mutter.

Inhaltsverzeichnis.

Literaturverzeichnis.

Adler, Guido, Eduard Hanslick. Nekrolog. Biogr. Jahrbuch, herausgeg. von Bettelheim Jahrg. 1904 S. 142ff.
Ambros, W. A., Die Grenzen der Poesie und Musik. 1856.
Bayreuther Blätter.
Braun, O., Eduard v. Hartmann. Fromanns Klassiker der Philosophie. Bd. 20.
Brendel, Franz, Zur musikalischen Ästhetik. Neue Zeitschr. f. Musik. Bd. 42. Jahrg. 1855.
Brust, Fritz, Die Ästhetik der Musik in den neueren Kunsttheorien. Straßburg 1910.
Carrière, Moritz, Ästhetik. 1. Aufl. 1859.
Dietz, M., Fr. Th. Vischer und der ästhetische Formalismus. Festschrift der Königl. Realanstalt Stuttgart. 1890—1893.
Fechner, Gust. Theod., Vorschule der Ästhetik. 2 Bde. 1876.
Felsch, Erläuterungen zu Herbarts Ethik. Langensalza 1899.
Franke, Friedr., J. Fr. Herbart. Grundzüge seiner Lehre. 1909.
Hand, F., Ästhetik der Tonkunst. 2 Bde. 1837 und 1841.
Hanslick, Eduard, Vom Musikalisch-Schönen. Sämtl. Auflagen: 1. 1854, 11. 1910.
Hanslick, Eduard, Aus dem Konzertsaal. Wien 1869.
Hanslick, Eduard, Die moderne Oper. 1. Teil. Berlin. Allg. Ver. f. deutsche Literatur.
Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Oper 2. Teil.) Berlin.
Hanslick, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Oper 3. Teil.) Berlin.
Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Oper 4. Teil.) Berlin.
Hanslick, Eduard, Musikalisches und Literarisches. (Oper 5. Teil.) Berlin.
Hanslick, Eduard, Aus dem Tagebuch eines Musikers. (Oper 6. Teil.) Berlin.
Hanslick, Eduard, Fünf Jahre Musik. (Oper 7. Teil.) Berlin.
Hanslick, Eduard, Am Ende des Jahrhunderts. (Oper 8. Teil.) Berlin.
Hanslick, Eduard, Aus neuer und neuester Zeit. (Oper 9. Teil.) Berlin.
Hanslick, Eduard, Konzerte, Komponisten und Virtuosen. Berlin.
Hanslick, Eduard, Aus meinem Leben. (2 Bde.) Berlin.
Hartmann, Eduard v., Die deutsche Ästhetik seit Kant. 1886.
Hartmann, Eduard v., Philosophie des Schönen. 1887.
Hausegger, S. v., Die Musik als Ausdruck. 1885.
Hegel, Vorlesungen über Ästhetik, herausgeg. von Hotho. 3 Bde. 1535—1838.
Herbart, Sämtliche Werke (Kehrbach). Bd. 2: Allgemeine praktische Philosophie. Bd. 4: Einleitung in die Philosophie und Aphorismen. Bd. 9: Enzyklopädie.
Hostinsky, O., Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert. 1891.
Hostinsky, O., Über die Bedeutung der praktischen Ideen Herbarts für die allgemeine Ästhetik Herbarts. 1883.
Hostinsky, O., Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik. Leipzig 1877.
Jungmann, J., Ästhetik. 1. Aufl. 1865.
Krüger, Eduard, Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst. 1847.
Kullak, Adolf, Das Musikalisch-Schöne. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1858.
Lalo, Ch., Esquisse d'une Esthétique Musicale scientifique. Paris 1908.
Laurencin, F. P. Graf, Dr. Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen, eine Abwehr. 1859.
Lipps, Theodor, Ästhetik. Bd. 1 1903. Bd. 2 1906.
Lobe, Joh. Chr., Fliegende Blätter für Musik. Bd. 1 1855. Bd. 2 1857.
Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. 1868.
Lotze, Kleine Schriften. Bd. 3. Leipzig 1891.
Lotze, Grundzüge der Ästhetik. 1884. (Diktate aus den Vorlesungen.)
Lehmann, Joh. Fr. Herbart. Große Denker, herausgeg. von Aster. Bd. 2.

Moos, Paul, Moderne Musikästhetik in Deutschland. 1902.
Müller, W. Chr., Ästhetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst. 2 Bde. Leipzig 1830.
Müller, J., Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. 1897.
Nägeli, Hans Georg, Vorlesungen über Musik, mit Berücksichtigung der Dilettanten. 1826.
Nägeli, Hans Georg, Der Streit zwischen der alten und neuen Musik. (Enthaltend: Nägelis Beurteilung der Schrift; Die Reinheit der Tonkunst in der Kirche nebst der Erwiderung des Verfassers sowie Gottfrieds Ansicht über denselben Gegenstand. Mit Anmerkungen herausgeg. von einigen Freunden des guten Alten wie des guten Neuen.) Breslau, bei Förster, 1826.
Schaßler, Max, Kritische Geschichte der Ästhetik. 1872.
Schaßler, Max, Ästhetik. 1886.
Schaßler, Max, über dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft. Deutsche Zeit- und Streitfragen. 1853.
Stade, Friedrich, Vom Musikalisch-Schönen; mit Bezug auf Dr. Hanslicks gleichnamige Schrift. 1869.
Stern, P., Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. Beiträge zur Ästhetik. Bd. 5. Leipzig 1898.
Stieglitz, O., Einführung in die Musikästhetik. 1912.
Vischer, Fr. Th., Ästhetik. 4 Bde. 1846 ff.
Volkelt, Johannes, System der Ästhetik. 3 Bde. 1905—1914.
Wallaschek, Richard, Ästhetik der Tonkunst. 1886.
Zeitschrift, Neue Zeitschrift für Musik.
Ziegler, Theob., Friedr. Theodor Vischer. Vortrag 1893.
Zimmermann, Robert, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. 1858.
Zimmermann, Robert, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. 1865.
Zimmermann, Robert, Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik. 2 Bde. Wien 1870.
U. a. m.

Vorwort.

Der über die Entwicklung unsrer Musik Nachdenkende findet die Gesamtheit der Musikhörer sowie der Musikästhetiker in vorwiegend drei Gruppen gespalten, deren erste von der Musik lediglich oder doch vorwiegend eine Schilderung von Handlungen, Situationen, Naturereignissen u. dgl. erwartet, indes die zweite in ihr vor allem ein Gefühlserleben, die dritte aber Schönheit der Formen sucht und genießt. Sieht man von jenem ersten Standpunkt als einem in der heutigen Musikästhetik wohl nirgends mehr mit vollem Ernst ausschließlich vertretenen ab, so ergibt sich doch für die ästhetische Forschung aus der Verschiedenheit der beiden anderen Arten des Verhaltens zur Musik der alte Gegensatz von Inhaltsästhetik und Formalästhetik, wenn auch die Zeit der heftigsten Kämpfe zwischen den Vertretern der beiden verschiedenen Ansichten über die Musik, ihr Wesen und ihre Wirkungsweise nun der Vergangenheit anzugehören scheint. Erst damit aber hat die wissenschaftliche Forschung Aussicht, wirklich sine ira et studio von den einzelnen Vertretern der sich entgegenstehenden Richtungen und von ihren musikästhetischen Theorien ein objektives und klares Bild zu entwerfen. Eine Untersuchung, die sich mit einem Anhänger der einen Partei befaßt, wird aber auf Vollständigkeit nur dann Anspruch erheben können, wenn sie ihn in den Entwicklungsgang der ganzen Ideenkomplexe hineinstellt, deren er einen Teil darzustellen und zu erweitern bestrebt war. Demnach wäre für eine erschöpfende Arbeit über einen Vertreter der formalen Musikästhetik wie Eduard Hanslick und seine Schrift „Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Musikästhetik“ (1. Aufl. 1854, 11. Aufl. 1910) folgende Disposition aufzustellen:

I. In einem einleitenden historischen Teil wäre zunächst ein Überblick über die Entwicklungslinie des Formalismus in der Musikästhetik vor Hanslick zu geben[1]).

Daraus ergibt sich naturgemäß die Frage, ob und inwieweit Hanslick beim Ausbau seiner Theorie von den Ideen seiner Vorläufer abhängig war. Anschließend ist auch die Auffassung der bisherigen Geschichtsforschung der Musikästhetak, die Hanslick in einem direkten Abhängigkeits-, ja Schülerverhältnis zu Joh. Friedr. Herbart und seinem ästhetischen Formalismus sehen zu müssen glaubt, einer gründlichen Revision zu unterziehen und im Sinne einer ganz anderen Einflußrichtung zu berichtigen.

II. Ein erster Hauptteil hätte sich dann mit der immanenten Kritik der Hanslickschen Theorie zu befassen und würde anschließend an den vorausgegangenen historischen Teil zuerst bieten

a) die nachprüfende Besprechung der bisherigen Kritik über Hanslicks Buch, wobei aus dem großen Materialreichtum der gesamten Hanslick-Literatur eine Auswahl zu treffen wäre:

---

1) Vgl. dazu vor allem Hugo Goldschmidts Werk: „Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ 1915.

1. direkte Gegenschriften in Buchform;
2. Besprechungen aus der Zeitschriftenliteratur, sofort oder in einigem Zeitabstand nach dem ersten Erscheinen des „Musikalisch-Schönen";
3. Besprechungen im Rahmen größerer systematisch-ästhetischer Werke;
4. Besprechungen aus geschichtlichen Darstellungen der Entwicklung der Ästhetik.

Bei dieser Durchsicht ergäbe sich von selbst:

b) die Heraushebung aller mißverständlichen, tatsächlich mißverstandenen sowie der Thesen Hanslicks, deren Widerspruchscharakter beim Versuch einer Erklärung tatsächlich Schwierigkeiten bietet. Und schließlich müßte folgen:

c) die Heranziehung von Beispielen aus Hanslicks praktischer Kritikertätigkeit, deren Prüfung auf Übereinstimmung mit seiner Theorie, sowie auf die Möglichkeit von hier aus vielleicht die Scheinwidersprüche der Theorie aufzulösen [1]). Damit wäre dann ein klares Bild geschaffen von der Auffassung der Hanslickschen Schrift, wie sie war und ist und wie sie, um wirklich restlos sachlich zu sein, beschaffen sein müßte.

III. Der zweite Hauptteil könnte sodann die transzendente Kritik bieten, die sich notwendig mit den allgemeinen Gegensätzen beschäftigen müßte, bevor sie sich zum speziellen Fall Hanslick wendete.

Es gälte daher, zunächst eine

a) Übersicht zu geben über Formalismus und Idealismus (bezw. Inhaltsästhetik)
   1. in der allgemeinen Ästhetik,
   2. in der Musikästhetik;
b) eine Darstellung des musikästhetischen Idealismus in seiner kritischen Stellung zum Formalismus, wie er namentlich von R. Wagner und noch mehr von seinen Anhängern gekennzeichnet wurde;
c) eine Darstellung der formalästhetischen Beurteilung des musikästhetischen Idealismus.
d) Hierauf erst wäre die Möglichkeit einer rein-philosophisch-ästhetischen Entscheidung im Kampf der beiden Richtungen zu erörtern. Und daran schlösse sich
e) die Frage nach den Aussichten einer Anwendung der experimentell-psychologischen Forschungsmethoden auf die Probleme der Musikästhetik, wobei sich aus den bisherigen Ergebnissen dieser Methoden wohl schon Schlüsse ziehen lassen auf die Wertung der beiden sich bekämpfenden Richtungen in ihrer extremen Form.

IV. Nach diesen allgemeinen Prinzipienerörterungen könnte der Schlußteil die Anwendung auf Hanslick bringen, dessen Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" dann im Lichte der vorausgegangenen transzendentalen allgemeinen Kritik auch ihre besondere Wertbeurteilung finden könnte.

Ausdehnung und Materialfülle dieser Disposition zeigen ohne weiteres, daß eine solche erschöpfende Arbeit über Hanslick und seine Stellung in der Musikästhetik den Rahmen einer Inaugural-Dissertation weit überschritte, da die restlose Ausbeutung des Materials ein Buch von beträchtlicher Stärke ergeben würde. So

---

[1]) In einem vereinzelten Falle geht Paul Schneider in seinem Büchlein: „Über das Darstellungsvermögen der Musik" 1892 S. 15 auf einen Gegensatz zwischen Hanslicks Theorie und praktischer Kritik ein, ohne jedoch diesen Hinweis durch einen Erklärungsversuch fruchtbar zu machen.

sah sich der Verfasser genötigt, mit dieser Arbeit vorerst nur Beiträge zum Ganzen zu bieten.

Seine Beschäftigung mit der Hanslick-Literatur führte ihn dabei einerseits zu der Frage nach der Richtigkeit der historischen Einordnung Hanslicks als Herbartianer, die, wenn sie nicht ganz illusorisch wird, doch hinter einer viel direkteren Beeinflussung von anderer Seite her völlig zurücktreten zu müssen scheint.

Andrerseits aber ergab sich beim Durcharbeiten der verschiedensten rein polemischen Schriften sowie der sonstigen Besprechungen der Hanslickschen Theorie eine solche Fülle teils absichtlicher Entstellungen und Unterschiebungen, teils ungewollter Mißverständnisse, daß eine gründliche Sichtung des von Hanslick Gemeinten von dem ihm Zugeschriebenen durchaus wünschenswert schien. Die von uns getroffene Auswahl aus der gesamten, recht beträchtlichen[1]) Hanslick-Literatur enthält:

I. 2 Zeitschriftenrezensionen:
   a) von Joh. Christian Lobe in seinen „Fliegenden Blättern für Musik" Bd. 2 S. 65 ff.;
   b) von Franz Brendel in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 42. Jahrgang 1855 Teil I (Januar bis Juni) S. 77 ff., 89 ff., 97 ff.

II. 3 ausgesprochene Gegenschriften in Buchform:
   a) A. W. Ambros, Über die Grenzen der Musik und Poesie 1856 2. Aufl. 1872;
   b) F. P. Graf Laurencin, Dr. Eduard Hanslicks Schrift vom Musikalisch-Schönen, eine Abwehr 1859.
   c) Fr. Stade, Vom Musikalisch-Schönen 1869.

III. 2 systematisch-ästhetische Werke;
   a) Moritz Carrèire, Ästhetik 1. Aufl. 1859;
   b) Richard Wallaschek, Ästhetik der Tonkunst 1886.

IV. 3 Werke der Geschichte der Ästhetik:
   a) Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland 1868;
   b) E. v. Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant (Bd. 1 der Ästhetik) 1886;
   c) Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland 1902.

V. Eine Spezialuntersuchung:
   Arthur Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen 2. Aufl. 1907.

Die Erscheinungsdaten dieser Besprechungen von Hanslicks Theorie umspannen einen Zeitraum von nahezu 50 Jahren, bieten somit Gelegenheit, die Entwicklung der Kritik zu verfolgen. An Hand der Untersuchung dieser Folge von Kritiken war der Verfasser nun zugleich bemüht, den tatsächlichen Gehalt der Hanslickschen Theorie, so wie ihr Urheber sie meinte und verstanden wissen wollte, klar herauszuarbeiten und damit, entsprechend dem Titel der vorliegenden Arbeit, Beiträge zu liefern zum Verständnis des Hanslickschen Formalismus.

---

[1]) Vgl. den Überblick in der 2. Aufl. von Seidls Schrift: „Vom Musikalisch-Erhabenen" 1907.

I. Zur historischen Würdigung.

Unsre erste Frage gilt dem Zusammenhange, in welchen man Hanslicks Büchlein eingeordnet hat; und da die größere Zahl der angeführten Kritiken eine solche Einordnung nicht versucht, werden wir uns zum Teil auch anderwärts orientieren müssen.

Die allgemeine Ansicht geht dahin, Hanslick habe seine musikästhetische Lehre ausgebaut im Anschluß an die formale Ästhetik Joh. Fr. Herbarts, so daß wir sehr häufig seine Theorie zu der Herbartschen Schule gerechnet finden. So schreibt G. Adler in einem Nachruf zu Hanslicks Tode (Biographisches Jahrbuch, herausgegeben v. Bettelheim, Bd. 9 1904 S. 344): Herbart habe der formalästhetischen Richtung die eigentliche wissenschaftliche Behandlung zuteil werden lassen, „und ihm schlossen sich Hanslick und sein Freund R. Zimmermann (der bekannte Herbartianer) an".

In einer „Einführung in die Musikästhetik" 1912 von O. Stieglitz finden wir auf S. 67 die Worte: „Die Lehren Herbarts übertrug Ed. Hanslick auf die Musik in seinem Buche ‚Vom Musikalisch-Schönen' . . ." So ordnet R. Wallaschek im historisch-kritischen Teil seiner Ästhetik die Besprechung des Formalismus in der Abschnittfolge: Herbart-Zimmermann-Hanslick an, spricht am Ende seiner Würdigung Hanslicks davon, daß Zimmermann und Hanslick oft herbartischer seien als Herbart selbst (S. 149), und sucht das dann gerade von Hanslick näher zu beweisen. Noch schwerer fällt es ins Gewicht, daß auch E. v. Hartmann und P. Moos in ihren historischen Darstellungen Hanslick dieselbe Stelle zuweisen. Hartmann erklärt (Ästhetik Bd. 1 S. 492), wie man dazu kommen könne, den idealen Gehalt der Musik insbesondere ihren Gefühlsgehalt zu leugnen und die musikalischen Formen selbst als das Musikalisch-Schöne hinzustellen, und fährt dann weiter: „Dies hat Herbart getan (Enzyklopädie Kap. IX) und Hanslick hat in seiner Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen' diesen Standpunkt näher auszuführen und zu begründen versucht". Und am Ende seiner dortigen Hanslick-Besprechung geht er auf Lazarus über, den er (S. 499) als „ebenfalls vom ästhetischen Formalismus Herbarts ausgehend" anspricht. — Bei dem großen Einfluß Hartmanns auf P. Moos und seine „Moderne Musikästhetik" kann uns das Analogon zur obigen Einordnung in dieser nicht erstaunen. Moos spricht von dem inneren Zwiespalt zwischen seiner formalistischen Theorie und dem Bestreben, der idealen Beschaffenheit Rechnung zu tragen, welcher Zwiespalt, von Herbart ausgehend, bezeichnend sei für seine ganze Schule (S. 78), und fährt fort: „Hanslick leugnet so den Gefühlsgehalt der Musik . . ." Und dieser Zuzählung Hanslicks zur Herbart-Schule schließt er dann auch im nächsten Kapitel sogleich die Besprechung Hanslicks an. — Zwei andere geschichtliche Darstellungen bieten uns keine Einordnung der Hanslickschen Lehre. Lotze führt den historisch-darstellenden Teil seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" nur bis zu Herbart und spricht auch in seinem Kapitel über die Musik nicht über etwaige Einflüsse, die auf Hanslick gewirkt haben könnten. Max Schaßler scheint Hanslicks Zeitschrift „Vom Musikalisch-Schönen" gar nicht gekannt zu haben, da er sie weder in seiner „Kritischen Geschichte der Ästhetik" 1872

noch in seiner eigenen „Ästhetik“ 1886 erwähnt und in seinem Aufsatze „Über dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft“ (in den Deutschen Zeit- und Streitfragen 1883) nur Hanslicks Werk über die moderne Oper mit Zitaten heranzieht, obschon er in diesem Aufsatz gerade die Hanslickschen Probleme stets berührt.

Immerhin sahen wir bisher die Geschichtsschreibung Hanslick, soweit sie ihn einordnete, als Anhänger Herbarts einordnen. Dagegen treten jedoch zwei gewichtige Aussagen [1]) auf. Robert Zimmermann, wohl der strengste Vertreter der Herbartschen Richtung, der Jugendfreund und spätere Kollege Hanslicks an der Wiener Universität, schreibt in seiner „Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft“ 1858 in seinem Kapitel über Herbarts Ästhetik (S. 750): diesem sei gerade die Musik der vollgültigste Beweis dessen, daß alle Schönheit so wie die musikalische nur in Formen beruhe. Und dazu gibt Zimmermann folgende Fußnote: „Eduard Hanslicks scharfsinnige Schrift ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ 1854 hat dafür in bezug auf die musikalische Ästhetik einen neuen Beleg geliefert, der um so mehr Beachtung verdient, als der Verfasser ursprünglich von Herbart ganz entgegengesetzter philosophischer Grundlage ausgegangen, durch die Macht der Tatsachen auf Resultate geführt wird, die mit obiger Lehre Herbarts vollkommen übereinstimmen“. Zu diesem Zeugnis bietet uns der Prager Herbartianer O. Hostinsky eine Ergänzung in seiner Schrift über „Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk“ 1877, die den Versuch einer Verschmelzung der Theorien von R. Wagner und Hanslick

---

[1]) Weitere Forschungen setzen den Verfasser in die Lage, diesen beiden im folgenden behandelten Zeugnissen von Zimmermann und Hostinsky ein drittes beizugeben, das völlig schlagend für seine Auffassung spricht. Während nämlich Zimmermann und Hostinsky lediglich betonen, daß Hanslick bei Abfassung des „Musikalisch-Schönen“ nicht vom Standpunkte Herbarts, sondern sogar von der Herbartschen geradezu entgegengesetzter Grundlage ausging, schreibt M. Lazarus in seinem „Leben der Seele“ (Bd. 2 1857 S. 314 Anm.), nachdem er, in den Hauptfragen dem „Musikalisch-Schönen“ beistimmend, sich sehr wohlwollend mit Hanslick auseinandergesetzt hat, geradezu: „Schade, daß Hanslick die Leistungen Herbarts nicht gekannt hat, seine Arbeit würde dann gründlicher und fruchtbarer geworden sein“. Verfasser hält diese ganz bestimmte Feststellung für um so beweiskräftiger, als sie abermals aus dem Munde eines ausgesprochenen Herbartianers kommt, der über diese Frage richtig zu urteilen zweifellos imstande war. Verfasser sieht daher durch diese Zeugnisse sowie seine daran anknüpfenden weiteren Untersuchungen das in Frage stehende Problem für gelöst an, obschon er sich einer noch möglichen Kombination nicht verschließt. Hanslick erwähnt nämlich in seiner Selbstbiographie „Aus meinem Leben“ (Bd. 1 S. 22) beim Bericht über seinen Schulbildungsgang in Prag als Lehrer während der Teilnahme an den damals üblichen sogen. „philosophischen Jahrgängen“ an der Universität den Herbartianer Exner. Man könnte also die Möglichkeit ins Feld führen, der junge, damals 17—19jährige Hanslick sei durch diesen Unterricht Exners schon mit dem Herbartianismus vertraut geworden. Jedoch selbst angenommen, dies treffe für die allgemeine Denkrichtung Herbartscher Philosophie zu, so bleibt es doch sehr unwahrscheinlich, daß ein Vertrautwerden mit Herbarts ästhetischen und speziell musikästhetischen Anschauungen stattgefunden hat, nicht nur weil deren Lehrausbau erst durch seine Anhänger, namentlich Zimmermann, geschah, da ja das Hauptwirkungsgebiet Herbarts selbst Metaphysik, Psychologie und Pädagogik waren, sondern auch deshalb, weil Exners Interessen offenbar ebenfalls nicht auf der ästhetischen Seite des Herbartianismus lagen, wie sich denn auch unter seinen Veröffentlichungen keine von ästhetischer Themenstellung findet. Daß der noch so junge Hanslick schon in die Geselligkeit des Exnerschen Hauses mit inbegriffen wurde und damit im persönlichen Verkehr mit Exner den Herbartianismus nach der ästhetischen Seite kennen gelernt habe, ist bei den damaligen Schulverhältnissen, wie sie Hanslick selbst drastisch genug beschreibt, durchaus unwahrscheinlich, um so mehr als Hanslick, entsprechend seiner sonstigen Gepflogenheit, gewiß nicht versäumt hätte, in seiner Selbstbiographie auch von diesem ersten Schritt ins gesellschaftliche Leben zu berichten. Über die Vorlesungs- und Unterrichtsthemen jener „philosophischen Jahrgänge“ aber konnte der Verfasser dieser Arbeit leider nichts in Erfahrung bringen, da wiederholte direkte Anfragen nach Prag, offenbar infolge der Kriegsverhältnisse, unbeantwortet blieben. Er glaubt jedoch in Anbetracht der mehrfachen Beweisführung trotzdem, seine Untersuchungsergebnisse aufrechterhalten zu können.

darstellt. Es tut nichts zur Sache, daß Hostinsky sich dabei — wie P. Moos richtig bemerkt — zwischen zwei Stühle setzt, und daß Hanslick selbst (s. Vorwort zur 6. Aufl. 1881 S. VIII) über diesen Versuch nicht sehr erbaut war; seine Arbeit zeugt von genauer Kenntnis der Hanslick-Schrift, und seine treue Anhängerschaft (vgl. auch seine Darstellung von Herbarts „Ästhetik" 1891) bürgt für ein eingehendes Studium der Herbartschen Lehre, so daß es immerhin zu beachten ist, wenn er in jener Schrift (S. 8 Anm.) feststellt: „Überhaupt kann man von Hanslick gar nicht sagen, daß er gerade vom philosophischen Standpunkte Herbarts ausgegangen sei. Er beruft sich vielmehr gelegentlich auf Hegel und auf Vischer, hat auch erst in den späteren Auflagen seiner Schrift gewisse beiläufige Bemerkungen weggelassen, die nichts weniger als ‚herbartisch' klangen". Bei der Bedeutung, die namentlich der Aussage Zimmermanns, wegen dessen naher Beziehungen zu Hanslick, beizulegen ist, werden wir uns doch im folgenden mit der Frage zu befassen haben, welche von beiden Ansichten als die richtige anzusprechen, ob Hanslick tatsächlich Herbart-Anhänger gewesen sei oder nicht.

Wir wenden uns zunächst an Hanslick selbst. Dieser berichtet uns (in der Autobiographie „Aus meinem Leben" Bd. 1 S. 236) über die Entstehung seines Büchleins: „Die Lektüre so vieler Bücher musikästhetischen Inhalts, die alle das Wesen der Musik in die durch sie erregten ‚Gefühle' setzen und ihr eine sehr bestimmte Ausdrucksfähigkeit zuschrieben, hatte längst Zweifel und Opposition in mir wachgerufen. Gleichzeitig erhoben sich lärmend die ersten enthusiastischen Stimmen für Wagners Opern und Liszts Programmsinfonien. Ich ließ meine eigenen Ideen über die Sache in mir arbeiten und reifen, bis sie sich zu der bekannten Abhandlung ‚Vom Musikalisch-Schönen' gestalteten". — Den ersten Anstoß zur Abfassung bildete also nicht das philosophische Studium, sondern die innere Abneigung gegen Schriften und Aktionen der Gefühlsästhetik. Hätte der damals noch junge Verfasser das philosophische System Herbarts und namentlich seine Äußerungen über Musik schon gekannt, er würde sich schwerlich die Möglichkeit haben entgehen lassen, einen immerhin so gewichtigen Namen wie den Herbarts als eines Vorkämpfers gegen die Gefühlsästhetik anzuführen. Hingegen wird in seiner Schrift mehrfach Hegel und auch Fr. Th. Vischers Ästhetik erwähnt und zitiert und vor allem finden sich in der ersten Auflage drei Stellen — über die noch zu reden sein wird — von entschieden idealistischer Färbung im Sinne Schellings und Hegels; Stellen, die sich mit einer Anlehnung an Herbarts Anschauungen schlechthin nicht vereinbaren lassen. Jedoch schon in der zweiten Auflage (1858) hat Hanslick gerade diese drei Stellen so verändert, daß die starke Reminiszenz an die idealistische Richtung verschwand. Der Herbartschen Philosophie und formalen Ästhetik hat er dabei jedoch noch keinerlei Erwähnung getan, wie das doch zu erwarten war, wenn er tatsächlich in der Zwischenzeit sich mit dem Studium jener abgegeben, darin seine eigenen Anschauungen wiedergefunden und sich deshalb von der idealistischen abgezogen, zur formalistischen Richtung Herbarts hingezogen gefühlt hätte. Die Frage nach der Ursache dieser Textänderungen löst sich vielmehr ganz einfach. Im Gegensatz zur ersten Auflage trägt diese zweite eine Widmung: „Seinem Freunde Robert Zimmermann . . ." Veranlassung zu dieser Widmung war für Hanslick neben den alten Freundesbeziehungen wohl vor allem eine außerordentlich lobende Besprechung des „Musikalisch-Schönen" von Zimmermann in den „Österr. Blättern für Kunst und Literatur" 1854 Nr. 11, also schon etwa anderthalb Monate nach dem Erscheinen. Zimmermann stimmt in die Hanslicksche Tendenz gegen die Gefühlsästhetik sowie in seine scharfe Kritik durchaus ein, beanstandet aber grade drei kürzere Stellen, wo sich der Verfasser habe „überraschen lassen von Reminiszenzen

an eben jene falsche Ästhetik, die er in der übrigen Schrift so erfolgreich bekämpfe". Es handelt sich um die drei obenerwähnten Fälle.

Wir geben nun von diesen jeweils zuerst die Fassung der ersten Auflage, darauf Zimmermanns Stellung dazu und endlich den Hinweis auf die Fassung der elften Auflage, die sich seit der zweiten bis auf eine Kleinigkeit nicht mehr verändert hat. Hanslick schreibt in der ersten Auflage (gleichlautend mit der elften) S. 15: „Die Ideen, welche der Komponist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalische. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nicht anders sein als sie selbst. Wie aber jede konkrete Erscheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die sie zunächst erfüllende Idee hinweist, und so fort immer höher und höher bis zur absoluten Idee, so geschieht es auch mit den musikalischen Ideen. So wird z. B. dieses sanfte, harmonisch ausklingende Adagio die Idee des Sanften, Harmonischen überhaupt zur schönen Erscheinung bringen". Er fährt dann fort: „Die allgemeine Phantasie, welche gern die Ideen der Kunst in bezug zum eigenen, menschlichen Seelenleben setzt, wird dies Ausklingen noch höher, z. B. als den Ausdruck milder Resignation eines in sich versöhnten Gemütes auffassen und kann vielleicht sofort bis zur Ahnung eines ewigen jenseitigen Friedens aufsteigen". Hiezu bemerkt Zimmermann: „Die Ideen, welche der Komponist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalische. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nichts anderes sein als sie selbst. Bis hierher sind wir mit H. vollkommen einverstanden. Die musikalischen Ideen sind Melodien, Tonfolgen, deren Teile bestimmte Verhältnisse haben, die um ihrer selbst willen gefallen. Überflüssig erscheint uns, daß, wie H. fortfährt, diese reinen Tonverhältnisse noch etwas anderes als sich selbst zur Erscheinung bringen, z. B. bis zur Ahnung des Absoluten steigen. Das Absolute ist kein Tonverhältnis und also dünkt uns, auch nicht musikalisch. Soll es musikalisch dargestellt werden, so kann dies schwer und nur dadurch geschehen, daß Töne, Rhythmen gebraucht werden, die durch Ideenassoziation den Begriff des Erhabenen und so des Absoluten erwecken, also mittelbar, nicht unmittelbar durch Töne". — Daraufhin änderte Hanslick den letzten Satz in der Weise ab, daß jenes „Aufsteigen bis zur Ahnung des Absoluten" in Fortfall kommt. Man vergleiche mit dem Text der 11. Aufl. S. 25.

Der Text der zweiten fraglichen Stelle lautet in der ersten Auflage (S. 32): „Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen! Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken, wenngleich sie in hohem Grad jene symbolische, die großen Weltgesetze widerspiegelnde Bedeutsamkeit besitzen kann, welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden". Zimmermann schreibt hierzu: „Frägt es sich, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: musikalische Idee! Vortrefflich! Aber warum trübt Hanslick diese richtige Erkenntnis gleich wieder durch eine überflüssige Konzession an eine falsche Ästhetik? Die musikalische Idee, sagt er richtig, ist „selbständiges Schönes, ist Selbstzweck und keineswges Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken, wenn gleich sie in hohem Grade jene symbolische, die großen Weltgesetze widerspiegelnde Bedeutung besitzen kann, welche wir in jeder Kunstatmosphäre vorfinden", das heißt, welche eine gewisse Ästhetik darin vorzufinden glaubt. Über die Sphärenmusik, dünkt uns, ist unsere heutige Physik hinaus Sie geht höchstens noch in den Köpfen derselben Naturphilosophen um, von welchen auch jene Ästhetik herrührt. Die musikalische Idee braucht keine Weltgesetze wider-

zuspiegeln, um schön zu sein, mit der Metaphysik hat sie nichts zu schaffen. Die sogenannte Gedankenmusik ist ein musikalisches Unding: die stete Forderung, die Musik solle noch andere als musikalische Gedanken ausdrücken, barste Nichtästhetik". — In der zweiten und allen folgenden bis zur elften Auflage (S. 59) ist deshalb von Hanslick der kritisierte Nachsatz gestrichen.

Endlich aber endet die erste Auflage des „Musikalisch-Schönen" mit folgendem Abschnitt: „Dieser geistige Gehalt (der Musik) verbindet nun auch im Gemüt des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum, sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum". Dazu schreibt Zimmermann: „Wenn wir hier abschließen und Hanslick für den Genuß seines scharfsinnigen, gedankenvollen und geistreich geschriebenen Buches Dank wissen, können wir ihm eine kleine Rüge nicht ersparen. Je entschiedener die Schrift auf gesonderte Haltung des rein Musikalisch-Schönen dringt, desto mehr hätte sie auch jeden Schein vermeiden sollen, sich selbst zu widersprechen. Warum sagt er doch schließlich: „Auf den Hörer wirkt die Musik nicht bloß und absolut . . . zugleich das Unendliche fühlen". Ja wohl sind diese Naturbeziehungen geheim, denn sind sie denn überhaupt? Welche Bewegungen im Weltall sollen denn widerklingen in der Musik? Etwa die Himmelskörper? Wäre die Musik eine tönende Astronomie? Und hätte dann nicht die Musik in der Tat ein Vorbild in der Natur, was doch vorher geleugnet worden? Warum hebt H. den Hauptsatz seiner Schrift: „Das Musikalisch-Schöne gefällt durch sich selbst", diese goldene Wahrheit, am Schluß dadurch auf, daß es als tönendes Abbild der Bewegungen im Weltall gefallen soll? Mich dünkt, hier hat er sich unwillkürlich durch Reminiszenzen derselben Ästhetik überraschen lassen, die er sonst so schlagend und siegreich bekämpft!" Von dem gerügten Abschnitt enthält Hanslicks zweite Auflage noch den Satz (S. 118): „Dieser geistigen . . . schönen Ideen", die weiteren Auflagen dagegen nichts mehr.

Aus diesen Belegen geht hervor, daß Hanslicks Verzicht auf jene Beziehungen zur idealistischen Ästhetik auf den Einfluß der Zimmermannschen Kritik zurückzuführen ist, und zwar, wie es scheint, noch ohne daß Hanslick sich unter diesem Einfluß mit der Ästhetik Herbarts bekannt gemacht hatte. Denn er zählt noch am Anfang seines letzten Kapitels der zweiten Auflage als diejenigen Philosophen, die für die Inhaltslosigkeit der Musik eingetreten seien, auf: Rousseau, Kant, Hegel, Vischer und Kahlert, ohne Herbart Erwähnung zu tun. Die dritte Auflage bringt uns den Wahrscheinlichkeitsbeweis dafür, daß es Zimmermann war, der Hanslicks Berührung mit Herbarts Ästhetik herbeiführte; denn hier wird bei derselben Aufzählung im letzten Kapitel nach Hegel — Herbart genannt, und in einer Fußnote wird als „auf Herbartscher Grundlage" den strengen Formalismus ausbauend Zimmermanns — im gleichen Jahre 1865 erschienene „Ästhetik als Formwissenschaft" angeführt. Diese Fußnote setzt nun bei Hanslick noch durchaus keine wirkliche Kenntnis der Herbartschen Ästhetik voraus, sondern konnte sehr wohl von ihm geschrieben werden nach bloßer Lektüre von Zimmermanns Werk, das jener dem alten Freunde[1]) gewiß überreicht hatte; denn Zimmermann nennt seine Arbeit im

[1]) Zum anderen mag die Erwähnung der Freundschaft zwischen Hanslick und Zimmermann die Frage nahe legen, ob sich nicht etwa aus einer Korrespondenz beider während

Vorwort selbst eine „Bearbeitung der Ästhetik vom Herbartschen Standpunkte aus" (Vorwort S. V).

Zu der Annahme, daß Hanslick in der Tat bei Herausgabe dieser dritten Auflage Herbart noch nicht aus eigner Lektüre kannte, zwingt uns folgende Tatsache: Erst im Jahre 1885 schob er in der sechsten Auflage außer jener Fußnote zum Kapitel VII am Ende des ersten Kapitels, vor der Aufzählung der verschiedenen gefühlsästhetischen Ansichten den seither beibehaltenen Abschnitt über Herbart als erster Kämpfer gegen die Gefühlsästhetik mit einem Zitat aus dem IX. Kapitel aus dessen Enzyklopädie ein 6. Aufl. S. 17, 11. Aufl. S. 14/15). Hätte Hanslick bei Herausgabe der dritten Auflage Herbarts System schon wirklich gekannt, so lag doch wohl kein Grund vor, wenn er es schon einmal erwähnte, mit der Einfügung des Abschnittes in das erste Kapitel noch bis zur sechsten Auflage, also zwanzig Jahre, zu warten[1]).

Und endlich liegt die Vermutung nahe, Hanslick habe, da er Herbarts Formalismus zur Zeit der dritten Auflage 1865 offenbar noch nicht im einzelnen kannte, sich einem umfassenden Studium und einer genauen Auseinandersetzung mit demselben überhaupt nicht unterzogen. Denn er bekennt selbst („Aus meinem Leben" Bd. 1 S. 242) ganz offen, er habe ein paar Jahre lang so viele Ästhetiken studiert, so viele Abhandlungen über Musik und über die eigene Schrift gelesen, daß er von diesem Philosophieren über Musik übersättigt gewesen und daher, als er mit seiner Ernennung zum Universitätsprofessor im Jahre 1861 mehr Zeit zu eigenen Studien fand, müde des Arbeitens mit abstrakten Begriffen, sich zum Studium der Geschichte der Musik geflüchtet habe.

Mag man auch dieser letzten Schlußvermutung keinerlei Beweiskraft zuschreiben, so dürfte doch aus dem Übrigen klar erwiesen sein, daß die im Irrtum sind, die mit Moos und Eduard v. Hartmann Hanslick als Anhänger und Vertreter der formalistischen Ästhetik Herbarts ansprechen und demnach auch historisch einordnen.

---

oder nach der Abfassung von Hanslicks Buch (Zimmermann war damals noch an der Universität zu Prag) authentische Aufschlüsse über Hanslicks Kenntnisse oder Nichtkenntnisse der Herbartschen Lehre gewinnen ließen, oder ob solche etwa sonstigen Aufzeichnungen Hanslicks zu entnehmen wären — Hanslicks Tagebücher kommen für die letztgenannte Möglichkeit nicht in Betracht, da er gerade die jener Zeit angehörigen nach seiner eigenen Aussage (Aus meinem Leben Bd. 2. S. III) später vernichtet hat, und auf eine Anfrage bei der Witwe des Verstorbenen, Frau Hofrat S. Hanslick, wurde uns die Auskunft zuteil, daß sich in dessen Nachlaß weder Briefe einer Korrespondenz mit Zimmermann, noch sonstige Aufzeichnungen fraglicher Art befinden. Damit war das Material zu den von uns durchgeführten Untersuchungen über Hanslicks Stellung zu Herbart zur Zeit der Abfassung des „Musikalisch-Schönen" abgegrenzt.

[1]) Eine letzte Kombination, die zu der Möglichkeitsvermutung führen könnte, Hanslick sei mit den Herbartschen Anschauungen bekannt gewesen, ist hier zur Sprache zu bringen: A. B. Marx führt an einigen Stellen seiner Streitschrift „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit" (1841) Sätze aus Herbart an, auf den sich sein (Marx) Hauptgegner Dehn berufe. Unter diesen Zitaten befindet sich auch ein Stück der von Hanslick erst in der sechsten Auflage zitierten Partie. Es ist daher nicht anzunehmen, daß Hanslick früher schon über die Marxschen Zitate mit Hearbrts Theorien über Musik bekannt geworden sei, da es dann ja vollends unbegreiflich wäre, warum er dies Zitat, wenn er es schon als Beleg seiner eigenen Anschauungen kannte, erst so spät angeführt hätte. Außerdem hätte Hanslick, der sich des Eindruckes bedeutender Männer auf seine Entwicklung stets gern und dankbar erinnerte, ganz gewiß dies im oben kombinierten Falle nicht versäumt, da Marx ja zu den Männern gehörte, die ihm nach seiner eigenen Aussage in seiner Biographie auf das Erscheinen des Musikalisch-Schönen hin wohlwohlende Zuschriften sandten. Es findet sich jedoch außer dieser Zuschrift in Hanslicks Autobiographie keine Erwähnung A. B. Marx, so daß uns auf Grund dieser beiden Unwahrscheinlichkeiten die erwähnte Kombination einer Berührung Hanslicks mit Herbarts Lehre über die Marxsche Streitschrift auszuscheiden scheint.

Nach der früher (S. 5) angeführten Bemerkung Zimmermanns könnte man endlich noch annehmen Hanslick sei zwar ursprünglich nicht von der Herbartschen Ästhetik hergekommen, habe sich aber — etwa unter Zimmermanns Einfluß — deren Prinzipien allmählich genähert, sei also später unter die Herbartianer gegangen. Doch dagegen spricht nicht nur unser Nachweis der so späten Kenntnisnahme — zu deren Zeit die meisten Textänderungen von Hanslick schon gemacht waren —, sondern die Tatsache, daß diese Verbesserungen des Textes durchweg die Absicht verraten, zu mildern, nicht aber das streng formalistische Moment noch schärfer herauszuarbeiten.

Bei einiger Überlegung ist übrigens unser Ergebnis: man dürfe Hanslick nicht als Herbartianer bezeichnen — nicht erstaunlich. Hanslick war von Natur Musiker, nicht Philosoph; seine Interessen gingen im Bereiche der systematischen Philosophie vor allem auf die Ästhetik, speziell die Musikästhetik. — Ein systematisches ästhetisches Werk aber hat Herbart gar nicht verfaßt. Seine Äußerungen über Ästhetik finden sich sporadisch in der Einleitung zu seiner „praktischen Philosophie", in seiner „Enzyklopädie" und der „Einleitung in die Philosophie" samt einer später veröffentlichten Reihe einzelner „Aphorismen". Eine übersichtliche Zusammenstellung bot erst der oben erwähnte O. Hostinsky im Jahre 1891. Als Nichtanhänger hatte Hanslick keinen Anlaß sich einem zum eingehenden Studium nötigen Zusammensuchen zu widmen, auch wenn ihm durch Zimmermann Herbarts Name und Tendenz schon früher nicht ganz unbekannt geblieben sein mögen.

Desto umsichtiger aber hat er sich mit der Durchschau der früheren Musikästhetiken beschäftigt, und die Früchte dieses Studiums zeigen sich nicht nur in der eingehenden Kenntnis der gefühlsästhetischen Literatur am Ende des ersten Kapitels, sondern auch allenthalben im Text begegnen uns schon in der ersten Auflage mancherlei Literaturhinweise. So finden wir die Namen: Hand, Krüger, Mattheson, Schubart, Rolle, Forkel, Engel, Sulzer, v. Böcklin, Heinchen, Nägeli, Hauptmann, Oulibicheff, Becher, Strauß, Jahn, Oerstedt, Riehl angeführt. Will man sich also nach etwaigen Einflüssen umsehen, unter welchen das „Musikalisch-Schöne" entstanden sein könnte, so liegen der Untersuchung die Werke der genannten Autoren näher als die allgemein philosophischen. Man wird keine Referate über diese nahezu zwei Dutzend Leute von uns verlangen, um so weniger als von ihnen die weitaus meisten ausscheiden, da sie von Hanslick nur zitiert werden, um widerlegt zu werden oder als historische Charakteristika oder Komika. Andere Autoren wie Dr. Fr. Strauß, die zur Musikästhetik nur gelegentlich Stellung nahmen, kommen ebenfalls nicht in Frage. Ebenso Jahn, mit dessen Aufsatz „Über die Programmusik bei Beethoven" sich Hanslick zwar völlig einverstanden erklärt, der aber damit erst zehn Jahre nach dem Erscheinen des „Musikalisch-Schönen" in den „Grenzboten" 1864 hervortrat. Auch Krüger, dessen „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst" (1847) Hanslick einmal flüchtig erwähnt, ein andermal (11. Aufl. S. 163) polemisch ablehnt, bietet keine Anhaltspunkte[1]) für unser Suchen. Dagegen ist die zweibändige Ästhetik von Ferdinand Hand („Ästhetik der Tonkunst" 1837 und 1841) schon deshalb interessant, weil man bei dessen Lektüre gewahr wird, daß Hanslick sich an sehr vielen Stellen seiner Schrift, ohne Hands Namen zu nennen, gerade gegen dessen Ansicht und Äußerungen wendet. Hand seinerseits aber — dessen Schrift

---

[1]) Zwar nennt Krüger an drei Stellen seines letzten Abschnittes über „Die Sittlichkeit der Kunst" Herbarts Namen, jedoch nur in Fragen der Beziehung von Kunst und Leben zueinander, wobei von dem Gegensatz zwischen Idealismus und Formalismus in der Musik nicht die Rede ist.

Hanslick sehr genau studiert hat[1]) — liegt heftig in Fehde gegen den Schweizer Musiker und Musikschriftsteller: Hans Georg Nägeli, den er nicht weniger als 21 mal erwähnt. Dies geschieht in den meisten Fällen polemisch gegen formalistische Ansichten Nägelis, den er deshalb voll Entrüstung einen „Spekulierer“ nennt. Dabei führt er verschiedentlich jene formalistischen Ansichten Nägelis vor, und man erstaunt, wie sehr sie sich mit dem berühren, was später, wenn auch in ungleich schärferer Begründung und Durchbildung, das Fundament der Hanslickschen Ansicht bildet. Nimmt man hinzu, daß Hand an sonstigen musikästhetischen Autoren nur sehr wenige anführt, der Name Nägelis also in seiner häufigen Wiederholung um so mehr auffällt, so ist mit Sicherheit zu schließen: Hanslick mußte, falls er Nägelis „Vorlesungen über Musik“ bei der Lektüre Hands noch nicht kannte, durch diese Lektüre darauf aufmerksam werden, daß dieser Nägeli schon manches von seinen (Hanslicks) eigenen Gedanken ausgesprochen habe. Dadurch war aber auch für Hanslick das Interesse zu einem näheren Studium von Nägelis Ansichten gegeben. Und so werden auch wir uns mit Nägeli zu befassen haben.

Hans Georg Nägeli (1773—1836), der sich als Verleger, Musikalienhändler sowie durch seine Gründung von Singvereinen, endlich durch eigene Kompositionen in seiner Heimat einen ziemlichen Ruf erwarb, wird als Musikästhetiker im Rahmen der Geschichtsschreibung erst von Paul Moos erwähnt, der ihm eine knappe Seite in seiner „Modernen Musikästhetik“ widmet. Merkwürdigerweise schließt Moos diesen Bericht über Nägeli, den er mit einer Anzahl stark an Hanslick erinnernder Zitate bestreitet, zwar mit dem Hinweis ab (S. 67): „Alle diese Gedanken werden wir später bei Hanslick wiederfinden“, erwähnt aber dann bei seiner Hanslick Besprechung Nägeli im Text nicht mehr. Und ganz unverständlich bleibt es, daß er nach jener oben (S. 4) erwähnten Einreihung Hanslicks unter die Herbartianer doch in einer Anmerkung selbst noch einmal auf Nägelis Vorgängerschaft in der formalistischen Deutung der Musik hinweist, ohne sich zu fragen, ob nicht Hanslicks Anschauungen ebensogut Nägeli näher stehen können als der Herbartschen Philosophie. Zu erklären ist die Unterlassung wohl nur aus Moosens engem Anschluß an den von ihm so hochverehrten E. v. Hartmann, der eben auch Hanslick unter die Herbartianer zählt.

Wir holen das von Moos Unterlassene nach und wenden uns zuerst an Nägelis vor allem in Frage kommende Schrift. Sie nennt sich „Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten“ und wurde, nachdem der Verfasser diese Vorlesungen im Jahre 1824 in mehreren süddeutschen Städten mündlich gehalten, im Jahre 1826 (s. Allgemeine Deutsche Biographie der bayerischen Akademie der Wissenschaften Bd. 22 S. 222) auf Beethovens Veranlassung vom Cottaschen Verlag herausgegeben. Da für uns in der Hauptsache nur die zweite der zehn Vorlesungen in Frage kommt, welche die „Theorie der Instrumentalmusik“ behandelt, und da andererseits manche von Nägelis Ansichten uns heute zu naiv erscheinen, so geben wir vom Ganzen nur einen Überblick, zumal darunter unsere Aufgabe nicht leidet.

Die erste Vorlesung behandelt unter dem Titel „Dilettantismus“ nicht lediglich das spezifische Dilettantentum, sondern vor allem auch die verschiedenen Arten und Grade musikalisch-künstlerischen Interesses auf Grund der Veranlagung. Über die zweite Vorlesung „Theorie der Instrumentalmusik“ werden wir ausführlicher berichten. Die dritte, „Theorie der Vokalmusik“ enthält meist antiquierte Anschauungen über das Textwesen. In der vierten, über „Kritik“, bekämpft Nägeli damals schon das

[1]) Vgl. Hanslicks Autobiographie Bd. 1 S. 30 u. 40.

Dilettantenkritikerwesen, kommt aber in prinzipiellen Erörterungen über das Wesen der Kritik nicht recht zu klaren Resultaten, obschon ihm die Hauptaufgaben einer wahren Kritik, nämlich im Musikleben zu fördern und zu reinigen, gegenwärtig sind. Daran schließen sich drei für uns belanglose Vorlesungen über „Geschichte der Instrumentalmusik", sowie eine weitere über „Geschichte der Vokalmusik". Immerhin zeugt es für Nägelis musikalisches Verständnis, daß er nicht nur die beiden Bache, Händel, Haydn usw., sondern auch Beethoven in seiner überragenden Größe zu würdigen weiß, wenn er auch dem von ihm für „zu eilfertig, wo nicht zu leichtfertig" gehaltenen Mozart nicht ganz gerecht wird. Die neunte und zehnte Vorlesung endlich über „Kunsterziehung" und „Kunstleben" sind einerseits pädagogischen Inhalts, andererseits bringen sie mancherlei wunderliche, durch Nägelis Abneigung gegen das Kantilenenwesen in der Instrumentalmusik bedingte Auswüchse, wie den Vorschlag das Orchester in Konzerten durch sechs vierhändig gespielte Flügel mit obligaten Bläsern zu ersetzen, um dem Lärmwesen der modernen Musik Einhalt zu tun — und ähnliches mehr.

Nach diesem allgemeinen Überblick gehen wir zum näheren Vergleich zwischen Nägeli und Hanslick. In der Vorlesung über „Dilettantismus" schildert Nägeli den sogenannten geistigen Dilettantismus, d. h. die geistige Art, Musik aufzunehmen, folgendermaßen (S. 15): „Diesem genügen nie bloße Gefühle, wären es auch die innigsten, nie bloße Anschauungen, wären es auch die erhabensten, selbst nicht beide zusammen in ihrer Wechselseitigkeit und Durchdringung. . . . Sein geistiges Streben geht bei jedem Kunstwerk darauf aus, jedes Einzelne mit Allem in Zusammenhang aufzufassen; sein Streben geht nur auf Zusammenhang, Planmäßigkeit, Mannigfaltigkeit in Einheit, Ideenreichtum. Seine Geistestätigkeit besteht dabei im steten Vergleichen, Unterscheiden, Beziehen, Bei-, Unter- und Überordnen. Sie wird im Tonkunstwerk vorzüglich durch das angezogen, was höhere Komposition, was in unserer Sprache Ausarbeitung, was wohlberechnet heißt: auch das Neue im Kunstwerk, was der menschliche Geist nicht berechnet, sondern empfindet, faßt solch ein geistiger Dilettant im Kunstwerk auf als neue Lösung eines künstlerischen Kalküls". Und nun schauen wir, wie sich Hanslick über diese geistige Art des Musikhörens ausläßt (11. Aufl. S. 133): „Der wichtigste Faktor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Komponisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermutungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Es versteht sich, daß dieses intellektuelle Hinüber- und Herüberströmen, dieses fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzschnell vor sich geht. Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantasie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt". Die Gleichheit des Gedankens korrespondiert mit der Ähnlichkeit des Ausdrucks beider Autoren.

Aber auch das, was den negativen Pol des Hanslickschen Büchleins bildet, den Kampf gegen die Behauptung, daß die Gefühle der Inhalt seien, den die Musik darzustellen habe (H. S. 20), finden wir schon bei Nägeli, wenn auch noch nicht so scharf herausgearbeitet im folgenden vorausgenommen (S. 31, 32): „Die angebliche Theorie der Kunst spricht sich da, wo sie am bestimmtesten spricht, ungefähr in folgenden Sätzen aus, woraus leicht zu ersehen ist, daß sie eigentlich von den Objekten der bildenden Kunst . . . abstrahiert sind:

1. Jedes Kunstwerk muß eine bestimmte Empfindung ausdrücken.
2. Jedes Kunstwerk muß seinen bestimmten (Empfindungs-) Charakter haben.

3. Je bestimmter eine spezielle Empfindung ausgedrückt ist, je prägnanter, ausgeprägter sein Charakter erscheint, desto mehr wirkt er, desto echter ist sein Charakter.

4. Diese Bestimmtheit ist das Gepräge echter Kunst. . . . Je tiefer sie eingeprägt ist, je fester sie im Gemüte haftet, desto mehr hat die Kunst ihre Wirkung bewährt, ihren Zweck erreicht.

Diese theoretischen Sätze sind in Beziehung auf die bildende Kunst, wenn sie auch ihr Wesen nicht völlig erschöpfen, durchaus wahr. Hingegen auf die Tonkunst angewandt, sind sie durchaus falsch, grundfalsch. Gerade das Gegenteil ist wahr. Die Tonkunst hat in diesem Sinne gar keinen Charakter. Das Wort Charakter (d. h. Gefühlscharakterisierung) ist in Beziehung auf die Tonkunst — das heißt hier immer, auf die Instrumentalmusik —, so oft es gebraucht wurde, mißbraucht worden. . . . Spiel ist ihr Wesen. . . . Weil Spiel ihr eigentümliches Wesen ist, so spielt sie alles, was zufällig im Gemüte haftet, wovon es augenblicklich affiziert ist, weg. . . . Sie hat auch keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen . . . (S. 33). Die Tonkunst wirkt durch ihr Formenspiel jeder möglichen Richtung der Anschauung, vermöge welcher diese, durch Farbe, Figur und Gestalt angezogen, das Gemüt irgendwie in Affekt setzen kann, entgegen. Sie strebt, den Affekt hinwegzuspielen. Je formenreicher, spielvoller ein Tonkunstwerk ist, desto allseitiger und unfehlbarer wird es dies bewirken, um so . . . vortrefflicher ist es. . . . Es muß jeden besonderen Affekt, jede Mischung von Affekten aus dem Gemüte vertreiben, muß jede zufällige Anschauung sozusagen in Schatten stellen. Dadurch macht es die Seele empfänglich, macht dieselbe für sein freies Formenspiel wahrhaft lustempfänglich".

So viel Nägeli über das Problem der formalen Natur, der Inhaltlosigkeit und der Unfähigkeit der Musik Gefühle auszudrücken. Freilich fand Nägeli nahezu dreißig Jahre vor Hanslick noch nicht dessen Schärfe und Prägnanz des Ausdrucks Bevor wir einige der hierhergehörenden Gedanken in Hanslickscher Prägung anführen, sei nur erwähnt, daß natürlich das, was Nägeli noch als „Empfindung" bezeichnet, identisch ist mit dem, was Hanslick und was die Wissenschaft überhaupt heute Gefühl nennt. Im Interesse der Kürze beschränken wir die Hanslick-Zitate auf das allernotwendigste. So spricht er S. 5 davon „daß in der herrschenden musikalischen Anschauung die Gefühle eine doppelte Rolle spielen. — Fürs erste wird als Zweck und Bestimmung der Musik aufgestellt, sie solle Gefühle oder ‚schöne Gefühle' erwecken. Fürs zweite bezeichnet man die Gefühle als den Inhalt, welchen die Tonkunst in ihren Werken darstellt. — Beide Sätze haben das Ähnliche, daß der eine genau so falsch ist wie der andere". S. 162: „Einen Stoff (bei Nägeli mit ‚Charakter' bezeichnet) im Sinne eines behandelnden Gegenstandes hat die Musik in der Tat nicht". S. 33: Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher". S. 31: „Einen weiteren Inhalt als den eben angedeuteten vermögen wir durchaus nicht in dem Thema zu erkennen". S. 59: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen". S. 172: „Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei".

Nägelis letzte Konsequenz, daß es gerade das Bestreben der Tonkunst sei, den Affekt aus des Hörers Gemüt wegzuspielen, finden wir zwar bei Hanslick nicht; immerhin tritt jedoch auch er für ein affektfreies Hören der Musik ein mit den Worten (11. Aufl. S. 132): „Edel und bedeutend wirkt es, dem schaffenden Geist zu folgen, wie er zauberisch eine neue Welt von Elementen vor uns aufschließt, diese in alle denkbare Beziehungen zueinander lockt, und so fortan aufbaut, nieder-

reißt, hervorbringt und vernichtet, den ganzen Reichtum eines Gebietes beherrschend, welches das Ohr zum feinsten und ausgebildetsten Sinneswerkzeug adelt. Nicht eine angeblich geschilderte Leidenschaft reißt uns in Mitleidenschaft. Freudigen Geistes, in affektlosem, doch innig-hingebendem Genießen sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen". Auch die nachdrückliche Betonung der Wichtigkeit des Elements der Bewegung in der Musik, die Hanslick von Moos so schwer angerechnet wird, finden wir schon bei Nägeli vor; nur geht Nägeli von der einfachen Wahrnehmung dazu über, die Bewegung als Grundelement der Tonkunst zu bezeichnen: S. 38/39: „Worin bestehet nun unsre einfachste Wahrnehmung, was nehmen wir am Tone wahr? — Bewegung. — Was an einer Reihe von Tönen? — mehrfache Bewegung. — Was weiter an geregelten Tonreihen? — Deren Verbindung zu einem Kunstwerke durch vervielfachte Bewegung. Bewegung ist also das Grundelement der Tonkunst". Hanslick aber kommt von seinem Nachweis her, daß Musik die Gefühle in ihrer Bestimmtheit durch Gedanken und Vorstellungen nicht schildern könne. Es bilde daher nur die Bewegung (11. Aufl. S. 27): „Das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat, und daß sie schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen zu gestalten vermag. — Der Begriff der Bewegung ist bisher in den Untersuchungen des Wesens und der Wirkung der Musik auffallend vernachlässigt worden; er dünkt uns der wichtigste und fruchtbarste". Das Ergebnis beider Überlegungen ist also dasselbe.

Noch schärfer als Hanslick selbst nimmt Nägeli Stellung gegen die Symbolik in der Musik. Während Hanslick nämlich den elementaren Stoffen der Musik: Tonarten, Akkorden und Klangfarben (S. 28), an sich schon symbolischen Charakter zuschreibt und nur für ihre Verwendung im Kunstwerk behauptet (11. Aufl. S. 28): „Es folgen jedoch diese Elemente (Töne, Farben) in ihrer künstlerischen Verwendung ganz andern Gesetzen als jene Wirkung ihrer isolierten Erscheinung. So wenig auf einem Historienbild jedes Rot uns Freude, jedes Weiß Unschuld bedeutet, ebensowenig wird in einer Simfonie alles As-Dur uns eine schwärmerische, alles H-Moll eine menschenfeindliche Stimmung erwecken", greift Nägeli (S. 35/36) „aus dem Wirrwarr der Irrtümer einige der auffallendsten heraus", darunter die Tonsymbolik mit den Worten: „Im Elementarischen wollte man schon die Tonarten charakterisieren; da hieß es bei einer Menge von Theoristen jedoch bei dem Einen so, bei dem Andern anders: E-Dur ist majestätisch, Es-Dur feierlich, A-Dur zärtlich, F-Moll schwermütig usw. . . ." und schließt seine Besprechung dieser „Irrtümer" mit den bündigen Worten: „Sie werden mir gewiß einräumen, daß eine Kunsttheorie, die zu solcherlei Verirrungen Anlaß und so mancherlei Mißgeburten das Dasein gab, wodurch sich ein Haydn zum Guckkastenmann, ein Beethoven zum Feuerwerker herabwürdigte, ohne Zweifel eine verkehrte sein muß".

Daß die Übereinstimmung der Gedankengänge sich nicht nur auf die allgemeinsten Umrisse, die ja von beiden selbständig gezogen sein könnten, bezieh, kann uns eine andere Stelle zeigen, wo Nägeli (S. 43) seine Erklärung für den gänzlichen Mangel an hervorragenden Kompositionen im folgenden gibt: „Auf die harmonische Gesetzmäßigkeit baute man eine Kompositionslehre, die sich z. B. in den sogenannten Generalbaßschulen fälschlich für eine Elementarlehre ausgab. So machte man auch das tonkünstlerische Schaffen allzusehr zur Kopfsache, ganz in Widerspruch mit den sonst gültig anerkannten Theorien, welche die Musik ‚Die Sprache des Herzens' nannte. Auf solch falschem Wege kamen im allgemeinen zu sprechen immer mehr Männer von Kopf als Männer von Herz in die höhere Kompositionskunst hinein; so wie wir auf der andern Seite den vielen tausend Komponisten gegenüber auch keine einzige Komponistin von auch nur einiger Auszeichnung be-

kommen haben, aus dem natürlichen Grund, weil dem weiblichen Geschlechte der Ausgang aus dem Herzen, das Schöpfen aus dem Gefühl durch das Gitterwerk der Harmonik gesperrt war". Hanslick bemerkt zu der Frage, warum die Frauen in der Komposition so wenig hervorgetreten sind (11. Aufl. S. 95/96): „Der Grund liegt — außer den allgemeinen Bedingungen, welche Frauen von geistigen Hervorbringungen ferner halten — eben in dem plastischen Moment des Komponierens, das eine Entäußerung der Subjektivität nicht minder, wenngleich in verschiedener Richtung erheischt als die bildenden Künste. Wenn die Stärke und Lebendigkeit des Fühlens wirklich maßgebend für das Tondichten wäre, so würde der gänzliche Mangel an Komponistinen neben so zahlreichen Schriftstellerinnen und Malerinnen schwer zu erklären sein. Nicht das Gefühl komponiert, sondern die speziell musikalische, künstlerisch geschulte Begabung".

Sollte aber auch diese Übereinstimmung dahin zu erklären sein, daß das Problem der musikalischen Produktivität der Frau damals ein allgemein erörtertes gewesen sei, so läßt sich doch auch anderes anführen, was entschieden auf mehr als nur zufälliges Zusammentreffen der Ansichten Nägelis und Hanslicks hindeutet. Hanslicks berühmter und berücksichtigter Vergleich zwischen Musik und Arabeske findet sich in keimhafter Gestalt ebenfalls schon bei Nägeli vor, ja Nägeli führt ihre Entstehung geradezu auf das Bestreben des bildenden Künstlers zurück, „auch musikalisch zu wirken". So schreibt er (S. 45/46): „Wir haben vorzüglich zwei merkwürdige Gattungen der bildenden Kunst, die dies beurkunden. Die eine Kunstgattung ist die Arabeske. Hier wird durch die bunteste, gesuchteste Vermengung der drei Naturreiche, durch Zergliederung und durch gegliederte Zusammenfügung ihrer organischen Gestalten, mitunter sogar durch teilweise Entstaltung, die Kunstanschauung genötigt, immer von einem Unganzen zum anderen Unganzen überzuspringen. Durch dieses Überspringen wird eben das Affektleben eludiert und dadurch eine spielende Gemütsbewegung, eine musikalische Stimmung erzeugt" ... S. 46: „So ist kunsthistorisch die Arabeske, ihrer Wirkungsart nach, sozusagen als antizipiertes Surrogat der viel später erfundenen reinen Instrumentalmusik zu betrachten". — Hanslicks Vergleich sucht dem Leser durch seine Schilderung der lebenden Arabeske diese „musikalische Wirkung" gleichsam vorzuführen, wenn er sagt (11. Aufl. S. 59/60): „In welcher Weise uns die Musik schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affektes bringen kann, zeigt uns entfernt bereits ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die Arabeske. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen korrespondierend, scheinbar inkommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht tot und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend. Wie die starken und feinen Linien einander verfolgen, aus kleiner Biegung zu prächtiger Höhe sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammenziehen und in sinnigen Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge stets neu überraschen! Da wird das Bild schon höher und würdiger. Denken wir uns vollends diese lebendige Arabeske als tätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt, — wird dieser Eindruck dem musikalischen nicht einigermaßen nahekommend sein?"

Man zweifelt wohl jetzt schon nicht mehr, daß es sich zwischen unsern beiden Autoren nicht um Zufälle der Übereinstimmung handle. Wir führen daher nur kurz einige kleinere Analogien und zum Schluß einen längeren Abschnitt an, der

jeden Zufall als ausgeschlossen erscheinen läßt. Wenn Nägeli von der Musik (S. 187) redet als einem „Kunstgebiete, wo der Geist in einem unbegrenzten Formenspiel seine Schöpferkraft bewährt, wo die Formen die Ideen sind“, so erinnert uns daran Hanslick mit seinem Ausspruch (S. 172): „Der Komponist dichtet und denkt . . . in Tönen“ und an jenen andern zum Teil schon erwähnten (11. Aufl. S. 59): „Fragt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material der Darstellung von Gefühlen und Gedanken. Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“. Ebenso Hanslicks Theorie der Vorbildlosigkeit der Musik (11. Aufl. S. 152/53): „Es gibt kein Naturschönes für die Musik. — Diesen Unterschied zwischen der Musik und den übrigen Künsten (nur die Baukunst findet gleichfalls kein Vorbild in der Natur) ist tiefgehend und folgenschwer. — Das Schaffen des Malers, des Dichters ist ein stets (inneres oder wirkliches) Nachzeichnen, Nachformen — etwas nachzumusizieren gibt es in der Natur nicht“. Nägeli drückt es in den Worten aus (S. 241): Mag die schöne Natur auch den Tonkünstler begeistern, ihn zum Schaffen stimmen und stärken — was sie allerdings vermag —, so bildet er nicht sie nach, sondern er stellt sich mit dem in Begeisterung aus seinem Innern geschöpften Tongebilde ihr vielmehr gegenüber“.

In übereinstimmendem Sinne äußern sich auch Nägeli (S. 24/25) und Hanslick (S. 2) über die Verkehrtheit des ästhetischen Idealismus, der da glaubt, „es könne die Ästhetik einer bestimmten Kunst durch bloßes Anpassen des allgemeinen, metaphysischen Schönheitsbegriffes gewonnen werden oder, wie Nägeli es formuliert, „dem die Kunst wesentlich nur Eine war, und somit in seiner Kunstgesetzgebung, was von der Poesie galt, auch von der Plastik und der Musik gelten sollte“.

Um zu Ende zu kommen, geben wir nur noch den Vergleich zwischen Nägelis und Hanslicks Stellungnahme zur Frage, ob die Musik Gefühle oder Objekte malen könne und solle. Nägeli begegnet einem Einwand (S. 49/50): „Man hat mir Engels vormals berühmte Schrift „Über die musikalische Malerei“ angeführt. Diese unterscheide genau zwischen dem Malen des Objekts und dem Malen der Empfindung (Gefühl!). Jenes sei unstatthaft, dieses sei die Aufgabe des Komponisten. — An diesem Satz ist nur dann etwas Wahres, wenn man ihn umkehrt. Es ist unmöglich, eine Empfindung in Tönen zu malen; hingegen ist es möglich, in Tönen Objekte nachzubilden, unmittelbar, wie z. B. Haydn in den ‚Jahreszeiten‘ den Hahn krähen läßt; mittelbar, wie derselbe in der Ungewitterszene das Blitzen in einer Tonfigur andeutet, die auf das Ohr ungefähr den Eindruck macht wie auf das Auge eine räumliche Zickzackfigur. Überhaupt, was immer dem Auge als Proportion, in irgendeinem Größenverhältnis erscheint, das kann dem Ohr angedeutet werden; und dies gilt nicht nur von räumlichen, äußerlich anzuschauenden Größen, sondern auch von zu denkenden geistigen. Hier hat aber nicht der Instrumentalkomponist, sondern der Vokalkomponist, am allermeisten der instrumentierende Vokalkomponist sein Feld“. . . . Und nun lese man den Hanslickschen Text (11. Aufl. S. 43/44): „Mit besonderer Wohlweisheit wird uns bei der Frage von der ‚Tonmalerei‘ immer wieder versichert, die Musik könne keineswegs die außer ihrem Bereich liegende Erscheinung selbst malen, sondern nur das Gefühl, welches dadurch in uns erzeugt wird. Gerade umgekehrt. Die Musik kann nur die äußere Erscheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch sie bewirkte, spezifische Fühlen. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel, den Aufgang der Sonne kann ich nur dadurch musikalisch malen, daß ich analoge, diesen Phänomenen

dynamisch verwandte Gehörseindrücke hervorbringe. In Höhe, Stärke, Schnelligkeit, Rhythmus der Töne bietet sich dem Ohr eine Figur, deren Eindruck jene Analogie mit der bestimmten Gesichtswahrnehmung hat, welche Sinnesempfindungen verschiedener Gattung gegeneinander erreichen können. Wie es physiologisch ein „Vikarieren“ eines Sinnes für den andern bis zu einer gewissen Grenze gibt, so auch ästhetisch ein gewisses Vikarieren eines Sinneseindruckes für den andern. Da zwischen der Bewegung im Raume und jener in der Zeit, zwischen der Farbe, Feinheit, Größe eines Gegenstandes und der Höhe, Klangfarbe, Stärke eines Tones wohlbegründete Analogie herrscht, so kann man in der Tat einen Gegenstand musikalisch malen, das ‚Gefühl‘ aber in Tönen schildern zu wollen, das der fallende Schnee, der krähende Hahn, der zuckende Blitz in uns hervorbringt, ist einfach lächerlich“.

Eines Kommentars bedarf dieses Zusammenstellen der beiden Texte nicht mehr. Es kann vielmehr nach diesen Belegen nicht mehr zweifelhaft sein, daß die bisherige Geschichtsschreibung Hanslick zu Unrecht als Anhänger der Herbartschen Philosophie und seine Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ als unter deren Einfluß entstanden bezeichnete. Soll schon einmal Abhängigkeit festgestellt werden, so ist Hans Georg Nägeli der direkte Vorgänger der Hanslickschen Theorie. Wir sagen der Hanslickschen Theorie, denn trotz der eben aufgezeigten Erbschaft der Gedanken Nägelis gewinnt man aus Hanslicks Schrift den Eindruck, ihr Verfasser biete, wenn auch seit Nägeli nicht mehr unbedingt Neues, so doch mit seinem eigensten musikalischen Erleben so eng Verwachsenes, daß trotzdem zu sagen ist, er biete Eigenes.

Wir haben auf den Zusammenhang zwischen Erleben und Theorie bei Hanslick noch im zweiten Teil unsrer Arbeit zurückzukommen. Hier ist nur noch die Frage aufzuwerfen: Warum führt Hanslick Nägeli nur an zwei Stellen, von der sechsten Auflage ab sogar nur einmal in seinem „Musikalisch-Schönen“ an und, trotz seiner sonstigen Genauigkeit, ohne genaue Titel- und Seitenangabe? Wir müssen uns mit Vermutungen begnügen. Einmal hat der Leser der verschiedenen musikgeschichtlichen und sonstigen Werke Hanslicks häufig Gelegenheit, des Verfassers erstaunliches Gedächtnis zu bewundern, das die Eigenheit aufweist, den Kern des Erlebten treulich aufzubewahren, bei der Reproduktion aber der Phantasie ziemlichen Spielraum läßt, die Einzelheiten hinzuzuergänzen. So kann Hanslick mitunter dasselbe Faktum in zwei durch die näheren Umständen verschiedenen Fassungen wiedergeben. Und so wäre es denkbar, daß er den gedanklichen Stoff bei Nägeli, soweit er sich mit seinen eigenen Ideen traf, in sich nicht nur aufnahm, sondern auch so verarbeitete, mit Eigenem verquickte, daß ihm das Fremde bei der Niederschrift seines Büchleins nicht mehr als solches bewußt ward. Zum andern aber mag es ein Teil Vorsicht gewesen sein, die ihn abhielt, Nägeli als seinen Vorfahren offen im Schilde zu führen, da er befürchten mußte, man werde sich die damals schon längst antiquierten Ansichten, die Nägeli im übrigen seiner Schrift aufweist, zunutze machen und mit dem Hinweis auf die beide Autoren, Nägeli und ihn (Hanslick) selbst als „überwunden“ abzutun suchen. Außerdem neigt auch der Formalismus Nägelis in manchen Punkten zu einer Starrheit, die Hanslick trotz aller Konsequenz vielleicht zu weit ging, namentlich da Nägeli dem geistigen Moment in der musikalischen Formenwelt noch weniger Spielraum ließ, als er selbst im „Musikalisch-Schönen“ es anstrebte.

II. Zur sachlichen Würdigung an der Hand der Kritiker.

Ein kurzer Überblick soll hier die Ergebnisse der Untersuchungen der Rezensionen und Polemiken von Lobe, Brendel, Ambros, Laurencin, Karriere, Wallaschek und Lotze zusammenfassen, um das nötige Material zum Verständnis der letzten Besprechungen von Stades, Hartmanns, Moos' und Seidls Stellungnahme zu Hanslicks Theorie zu bieten[1]).

Zuvor noch ein Wort über die Materialauswahl[2]): Zu weitläufig und verhältnismäßig weniger ergiebig wäre eine Darstellung und Untersuchung sämtlicher gedruckten Äußerungen zur Hanslick-Frage ausgefallen, über deren erstaunliche Fülle A. Seidl in der zweiten Auflage seiner Schrift „Vom Musikalisch-Erhabenen" Auskunft gibt. Deshalb waren aus solcher Fülle nur die Schriften auszulesen, die entweder durch hervortretende Mißverständnisse der Verfasser zeigen, daß eine Klarstellung kein müßiges Unternehmen oder die tatsächlich Mängel der Hanslickschen Theorie scharfsinnig aufzeigen; endlich solche, über das bloß Negative einer absprechenden Kritik hinaus Hinweise zum rechten Verständnis sowohl der Fehler wie Vorzüge von Hanslicks Büchlein enthalten und uns damit Anhaltspunkte für die Hauptaufgabe bieten.

Lobe.

Zur Gruppe der vorwiegend mißverstehenden und negativen Besprechungen gehört die für unsere Betrachtungen erste. J. Chr. Lobe, zur Erscheinungszeit des „Musikalisch-Schönen" in seinen eigenen „ästhetischen Briefen" mit der Lösung der gleichen Probleme in durchaus gefühlsästhetischem Sinne beschäftigt, mußte natürlich Hanslicks Theorie durchaus abweisen, um bei seinem Leserkreis für seine eigene Ansicht freie Bahn zu behalten. So wurde seine Rezension in seinen „Fliegenden Blättern für Musik" (Bd. 2 S. 65—106) zu einer Polemik, die den Gegner dadurch herabzusetzen sucht, daß sie seine wichtigsten Sätze unterschlägt, die minder wichtigen aber entstellend glossiert, ohne damit für Verständnis und sachliche Würdigung viel zu leisten.

---

[1]) Mit Genehmigung der Fakultät sind von dem bei derselben eingereichten Manuskript nur diejenigen Teile zum Abdruck gekommen, welche sich mit den prinzipiell positiv wichtigen Besprechungen von Stade, E. v. Hartmann, P. Moos und A. Seidl beschäftigen. Über die älteren Besprechungen, denen solche Bedeutung nicht zukommt, wird dagegen hier nur kurz Bericht erstattet, bei dem zugleich wenigstens kurz formuliert werden soll, was sich immerhin als positives Resultat bei der Besprechung jener Rezensionen ergab.

[2]) Es mag auffallen, daß wir im Text zu unserer Beweisführung die Rezension Zimmermanns anführen und daß diese trotzdem in der vorausgestellten Aufzählung der im nun folgenden Teil zu besprechenden nicht genannt ist. Dies jedoch mit gutem Grund. Die Kritik Zimmermanns (zuerst in den „Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst" 1854 Nr. 47, dann aufgenommen in die „Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik" Bd. 2 Abschn. 4) begrüßt in Hanslick den Bundesgenossen in der formalästhetischen Ansicht, arbeitet daher geflissentlich die Berührung mit der eigenen Anschauung heraus und entwirft dabei in vielen Stücken doch ein ganz anderes Bild von Hanslicks Lehre, als es der unbefangene Leser des Büchleins selbst gewinnt. Es wäre einerseits für die Klarheit unserer Untersuchungen störend gewesen, auch hier eine eingehende Scheidung dessen vorzunehmen, was in jener Rezension Hanslicks Teil und was nur Zimmermanns Zugabe ist, und hätte andererseits doch unsere Aufgabe, Hanslicks Lehre von der Herbartschen unabhängig zu zeigen, wenig gefördert, da ja Zimmermann bekanntlich durchaus nicht als bloßer Vertreter des Herbartschen Formalismus gelten kann, vielmehr diesen in teilweise sehr verengter Form ausgebaut hat.

Positiv gewonnen wurde aus der Besprechung dieser Rezension das tiefere Verständnis der von Lobe völlig umgangenen Ansicht Hanslicks: Daß bei aller möglichen und tatsächlichen Wirkung der Musik auf das Gefühl[1]) dieses doch nicht als das für das ästhetische Prinzip der Musik Entscheidende anzusprechen sei.

Brendel.

Bei Brendel finden wir, im Gegensatz zu Lobes Besprechung, das Bemühen, auch dem Gegner sachlich gerecht zu werden. Besonders hervorzuheben ist es, daß Brendel sich nicht dazu verleiten läßt, Hanslick einen geistleugnenden Formalismus zuzuschieben, obschon er dessen Forderung eines Geistigen in der Musik kein großes Gewicht beimessen mag. Brendels allgemeine Kritik schwächt sich durch die Unzulänglichkeit seiner eigenen, der Hanslickschen entgegengestellten Theorie. Dagegen weist er in seiner Polemik gegen die Möglichkeit der Textvertauschung auf eine Schwäche hin, die bei Hanslick darin liegt: 1. zwar mit Recht das Gefühl, soweit es im direkten Zusammenhange mit der Vorstellung auftritt, als außerhalb der rein musikalischen Darstellungsmöglichkeit zu bezeichnen, nun aber 2. deshalb der Musik die Fähigkeit, Gefühle zu schildern, überhaupt abzusprechen, ihr bloß die Nachbildung des dynamischen Ablaufs der Gefühle zuzugestehen und trotzdem 3. nicht zu untersuchen, ob nicht diese Nachbildung allein schon eine Übermittlung des Gefühls an den Hörer durch Assoziation ermöglicht.

Ambros.

Ambros vertritt in seiner Schrift „Die Grenzen der Musik und Poesie" besonders einseitig jene Trennung von musikalischer Form und außermusikalischem Inhalt, die in ihrer Konsequenz dazu führen muß, in der Musik das Spezifisch-Musikalische — als bloßes Mittel zum Zweck (Darstellung; Ausdruck) — hintanzustellen; und es läßt sich wohl begreifen, daß Hanslick dagegen schärfste Kritik am Platze fand, und auch wie er im Bestreben, diese Anschauung vernichtend zu treffen, selbst zu einer stark einseitigen Betonnug des formalen Elementes kommen konnte, ohne jedoch den in der musikalischen Form waltenden Geist zu leugnen. Vielmehr ist gerade als das positive Ergebnis dieser Besprechung des Ambrosschen Büchleins nachdrücklich die Erkenntnis hervorzuheben, daß Hanslicks Formalismus den Geist in der Musik und damit das Idealmoment nicht nur nicht leugnet, sondern allenthalben geradezu fordert.

Laurencin.

Als Ergebnis der rein polemischen Schrift Laurencins vom Standpunkte der Hegelschen Philosophie: „Dr. Eduard Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen; eine Abwehr" (1859), ist zusammenfassend festzustellen, daß Laurencin

a) noch skrupelloser als seine Vorgänger Lobe und Ambros bemüht ist, Hanslicks Formalismus fälschlich Leugnung des Geistigen in der Musik unterzuschieben. Daß er sich

---

[1]) Man hat aus der Tatsache, daß Hanslick diese Gefühlswirkung nicht nur nicht restlos ablehnt, sondern selbst auf sie hinweist, zum Teil geschlossen, daß es sich bei ihm um eine Stellung „teils, teils" handle. Zweifelsohne war Hanslick, der in seiner die durchaus idealistischen Werke Vischers, Hands, die von seinem Vater herausgegebenen Vorlesungen Dambeks und eine ganze Reihe anderer Vertreter dieser Richtung gründlich kennen lernte, auch der Gefühls-

b) geradezu weigert, einzusehen, wie Hanslick nicht das Gefühl in der Musik überhaupt, sondern nur seine Erhebung zum Faktor einer ästhetischen Prinzipienforschung und Lehre bekämpft. Daß er
c) Hanslicks wichtige Definitionen des „pathologischen" und des „ästhetisch-anschauenden" Aufnehmens der Musik völlig mißverstanden hat und daher falsch anwendet. Daß er endlich
d) durch seine typisch gefühlsästhetische Aufstellung des ästhetischen Primates der „psychologischen Wahrheit" vor der eigentlichen Schönheit der Musik noch ausgesprochener als die bisherigen jenen im Prinzip außermusikalischen Standpunkt einnimmt, der gerade Hanslicks Polemik zugunsten eines spezifisch-musikalischen Verhaltens zur Musik veranlaßte.

Carriere.

Die Auseinandersetzung Carrieres mit Hanslick in seiner „Ästhetik" weist auf verschiedene angebliche Widersprüche bei Hanslick hin, die jedoch zum größten Teil auf eigenes Mißverstehen Carrieres zurückzuführen sind. Auf einige an sich richtige Erkenntnisse und Hinweise wird noch einzugehen sein. Zum Verständnis des Hanslickschen Buches bietet sie unserer Betrachtung die Einsicht, daß die sich scheinbar widersprechenden Äußerungen über die Geistigkeit der formalen Elemente in der Musik sich in Hanslicks Anschauung bei richtigem Verstehen recht wohl vereinigen lassen.

Wallaschek.

In seiner „Ästhetik der Tonkunst" beurteilt Wallaschek zwar Hanslicks Ablehnung einer musikalischen Darstellung bestimmter Gefühle durchaus richtig und hat auch Hanslicks wirkliche Stellung zum Gefühl überhaupt erkannt, ist jedoch in seiner Kritik infolge vieler Mißverständnisse sehr wenig glücklich und erweist sich in seiner eigenen Anschauung als typischer Vertreter jener ganz subjektivistischer Richtung, die in der Musik im letzten Grunde nur die Anregung zur Eigenphantasie sieht, jener Anschauung, die wohl am allermeisten Hanslicks Polemik herausgefordert hatte.

Lotze.

Lotzes Stellung zu Hanslick (in den „Kleinen Schriften" Bd. 3 S. 205 ff. und „Geschichte der Ästhetik" S. 481 ff.) kennzeichnete sich kurz in folgendem:

In Einstimmung findet sich Lotze mit Hanslicks Kampf gegen musikalische Gefühlserregung im pathologischen Sinne. Desgleichen mit Hanslicks Theorie über die Unfähigkeit der Musik, bestimmte Gefühle darzustellen, und über die musikalische Tonmalerei. Im Gegensatz zu Hanslick aber definiert er die Phantasie als „Urteilskraft des Gefühls", betont die Subjektivität des Genießens und weist ähnlich wie schon Brendel auf die von Hanslick unbeachtete Möglichkeit musikalischen Gefühlsgehaltes und Erfassens vermöge der assoziativen Zusammenhänge des Ablaufes von Gefühlen und Tönen hin.

ästhetik gegenüber nicht so Antipode wie seine einseitigsten Gegner glauben machen wollen; und eine im Gesamtprogramm mitangedeutete Untersuchung seiner praktischen Kritiken würde das noch bestätigen. Trotzdem ist das eigentlich Bedeutsame seiner Leistung auf der andern Seite zu suchen, auch wenn er sich zu einer verbohrten Negierung des Gefühls für seine Theorie nicht verleiten ließ.

Stade.

Ordnen sich die beiden letztbesprochenen Kritiken mehr in die Reihe der früheren ein, so bietet uns F. Stades nun vorzunehmende Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen — mit Bezug auf Dr. Eduard Hanslicks gleichnamige Schrift“ allerhand neue Anregungen. Stades Arbeit wäre nach ihrem Titel neben Laurencins Abwehr zu stellen, da auch sie vorwiegend polemischen Charakters ist. In der Tat aber steht sie trotz mancher Irrtümer und Entstellungen ungleich höher und ist uns gerade für unsere Aufgabe um so wichtiger, als sie unbewußt neben der bloßen Kritik Ansätze zu positivem Verstehen aufweist. Zwei Schwächen des Schriftchens treten allerdings stark hervor. Auch Stade kann sich des Versuchs nicht enthalten, H. zu einem Leugner des Geistigen in der Musik zu stempeln. Zum Zweiten aber entwertet er seine Kritik vielfach dadurch, daß er an Stelle zwingender Beweise gegen H.'sche Thesen nur eine von ihm selbst aufgestellte Gefühlstheorie setzt, die des rechten Fundamentes entbehrt.

Stades kritische Auseinandersetzung wendet sich zunächst gegen H.s Theorie des Dynamischen der Gefühle, das die Musik nur imstande sei, darzustellen. Auf die in der Brendel-Besprechung nur angedeutete Schwäche dieser H.schen Theorie ist hier zunächst etwas einzugehen. H.s Gedankengang ist kurz folgender: Nicht die bloße Stärke oder Schwäche, das Wogen der inneren Bewegung ist es, was ein Gefühl zu diesem bestimmten Gefühle macht; denn diese Stärke usw. kann bei verschiedenen Gefühlen gleich sein. Vielmehr machen erst ganz bestimmte Vorstellungen und Gedanken das gegenwärtige Fühlen zum bestimmten Gefühl der Wehmut, Hoffnung usw. Abstrahiert man von diesem „Gedankenapparat“, so bleibt nur eine unbestimmte Bewegung, wie ja z. B. das eine, nach seinem Vorstellungskomplex als Liebe zu bezeichnende Gefühl seiner Bewegungsdynamik nach auf der ganzen Skala von „sanft“ bis zu „stürmisch“, von „übermütig froh“ bis zu „tief schmerzlich“ auftreten kann. Demnach ist die Bewegung, das dynamische Moment eben immer nur eine E i g e n s c h a f t des Gefühls, nicht dieses selbst, sondern nur ein Unwesentliches seines Charakters, nicht sein Spezifikum. Und nur dieses Dynamische, dies Bewegungsmoment der Gefühle ist es, was die Musik darzustellen vermag, nicht aber die jenen wesentliche Bestimmtheit durch Vorstellungen und Gedanken (H. 11. Aufl. S. 22—26).

Wir haben die Zusammenfassung so getroffen, daß ohne weiteres klar ist, wie Hanslick zu seiner Auffassung kam. Wenn die Gefühle in dynamisch ganz verschiedenen, ja entgegengesetzten Bewegungsformen, wie sanft und stürmisch, verlaufen konnten, so bestand (nach seiner Ansicht) die Möglichkeit, ja Notwendigkeit, daß verschiedene Gefühle sich in den gleichen Bewegungsformen träfen, also dynamisch gleich verliefen, weshalb für ihn eben die Dynamik der Gefühle, nicht das Wesentliche ihres Charakters und nicht ihr bestimmendes Merkmal sein konnte. — Es bedarf keiner Erklärung, daß H. in seinem Gedankengange den Begriff der Bewegung zu allgemein gefaßt hat, daß in Wirklichkeit die verschiedenen Untergruppen des Dynamischen, wie „sanft, stürmisch“ usw., jede unter sich, die Möglichkeit verschiedenster Nuancen innerer Gliederung ihres Ablaufes begreifen. Und an dem Punkte sahen wir ja schon Brendel sinnvoll einsetzen mit seiner Erklärung: Es bestünden rein dynamisch zwischen dem Bewegungsablauf des stürmischen Ausbruches von Haß und Liebe spezifische Unterschiede. — Stade bringt denselben Gedanken auf die Form (S. 6): „Es ist durchaus unstatthaft, das Gefühl vom Vorstellungsgehalt zu trennen in dem Sinne, daß nach Ablösung des bestimmten Gedankenapparates vom Gefühl eine unbestimmte Dynamik, eine unbestimmte, verschiedenen Gefühlen gemeinschaft-

liche Bewegung bleibe, eine Bewegung, die „immer das unwesentliche des Charakters des bestimmten Gefühles“ sei. Auf diese Weise würde also das psychische Gebiet von dem eigentlichen charakteristischen Gehalt des Gefühles ganz ausgeschlossen sein, das Hauptgewicht würde auf den das Gefühl begleitenden, bewußten Vorstellungs- und Denkprozeß fallen, in welchem die besondere Gefühlssubstanz, der individuelle Gefühlskern enthalten wäre“. — Diese Kritik, der billigerweise beigestimmt werden muß, verlangt positiv gewendet: auch nach Ablösung des bestimmten Gedankenapparates vom Gefühl ist eine bestimmte Dynamik, eine bestimmte, jedem Gefühle spezifische Bewegung des Ablaufes anzunehmen, die durchaus nicht das Unwesentliche des Charakters des bestimmten Gefühles sei.

Brendel, dessen Gedankengang dem Sinne nach derselbe war, begnügt sich, ebenso wie Carriere und auch Lotze, mit der Behauptung bezw. der als selbstverständlich vorausgesetzten Annahme einer solchen spezifischen Bewegungsform des Gefühlsablaufs, und alle drei entwickeln darauf ihre Theorie der Gefühlsübertragung oder Zeichnung, ohne eine eigentliche Theorie des Gefühls zugrunde zu legen. Stade hingegen bietet uns eine solche; und da diese nicht nur Grundlage seiner Kritik ist, sondern in einigen wichtigen Fragen an Stelle eines eigentlichen Gegenbeweises angeführt wird, hat sie uns nun zu beschäftigen. Stade definiert (S. 3): „Das Gefühl stellt sich dar als eine kontinuierliche Reihe durch Einwirkung von außen und die reagierende Tätigkeit des Selbstbewußtseins hervorgerufener innerer Erregungen, verkörpert in bis in ihre kleinsten Zeitbewegungen meßbaren Nervenschwingungen“. Wir erwähnen hier nur, daß die These sehr stark nach dem Materialismus hinweist, den wir Stade späterhin H. zum Vorwurf machen sehen. Stades Gefühlstheorie ergänzt sich durch die Sätze (S. 3): „Das Material, durch welches diese Erregungen des Seelenlebens sinnlich wahrnehmbar dargestellt werden, ist der Ton. Auch im Ton sind den Nervenschwingungen genau entsprechende meßbare Zeitelemente zu unterscheiden. Was innerlich das Schwingen der Nerven, das ist äußerlich das durch den Ton hervorgebrachte Schwingen der Luftwelle“ [1]). S. 5 schreibt Stade: „Ein Einwirkung von außen — so sahen wir —, der eine Reaktion des Selbstbewußtseins folgt, ruft ein Gefühl hervor. Dieser Prozeß ist von Vorstellungen begleitet, deren Inhalt das Gefühl, also auch seine psychische Erscheinungs-Verkörperungsweise bedingt, sich notwendig und scharf in den Nervenschwingungen abdrückt. Indem nun die Musik die Nervenschwingungen sinnlich wahrnehmbar darstellt, bringt sie den Vorstellungsgehalt unmittelbar nicht zum Ausdruck; derselbe ist jedoch in der besonderen psychischen Erregung und somit auch in den Tongestalten potentiell enthalten. — Dem Gefühl ist die psychische Potenz des Vorstellungsgehaltes imanent“.

Soweit die Grundthesen der Stadeschen Lehre vom Gefühl und seinen Beziehungen zur Musik. Irgendwelche Begründung dieser Thesen gibt Stade leider nicht; denn die Einleitung seiner Kritik (S. 4/5): „Erhärten wir nun die im vorstehenden gegebenen Bestimmungen dadurch, daß wir die von H. erhobenen Einwürfe zu entkräften suchen“, kann doch wohl nicht dafür gelten. Selbst wenn es Stade wirklich durchweg gelänge, H.s Ansicht als falsch zu widerlegen, so wäre damit noch nicht das Kriterium der Richtigkeit seiner eigenen gegeben.

Zu den angeführten Thesen ist zu bemerken: Es ist 1. nicht recht einzusehen, warum das Gefühl als eine kontinuierliche Reihe mehrerer Erregungen sich darstellen müsse, vielmehr scheint die Annahme viel näherliegend, es sei der Ablauf eines Gefühles mit dem auch nur einer Erregung identisch. 2. Liegt durchaus

[1]) Wir sehen davon ab, daß es heißen müßte: „Was innerlich die Schwingungen der Nerven, das ist äußerlich das den Ton hervorbringende Schwingen der Luftwellen“.

kein Grund vor anzunehmen, daß die Tätigkeit des Selbstbewußtseins in einer Reaktion lediglich auf Außenwirkungen bestehe, da ja der keimhafteste, noch völlig unklare Gedanke ebenso wie eine noch so dunkle Vorstellung, die ohne jede Außeneinwirkung die Bewußtseinsschwelle überschreiten, Anlaß zu intensivster und nachhaltigster Gefühlsreaktion, d. h. „reagierender Tätigkeit des Bewußtseins im Sinne Stades, werden können. 3. Die Verkörperung dieser gefühlsreaktiven Reihe innerer Erregungen durch Nervenschwingungen, die bis in ihre kleinsten Zeitbewegungen meßbar sein sollen, wird von Stade aufgestellt als Hypothese, deren Glaubwürdigkeit mindestens den Unterbau eines wissenschaftlichen Systems zur Stütze brauchte. Da dieser Unterbau fehlt, ist es 4. eine völlig unbeweisbare, in der Luft schwebende Behauptung, wenn nun mit Übergang auf das musikalische Gebiet gesagt wird: „Das Material, durch welches diese Erregungen des Seelenlebens sinnlich wahrnehmbar dargestellt werden, ist der Ton. Auch im Ton sind den Nervenschwingungen genau entsprechende meßbare Zeitelemente zu unterscheiden. Was innerlich das Schwingen der Nerven, das ist äußerlich das durch den Ton hervorgebrachte Schwingen der Luftwelle". Mit demselben Rechte ließe sich die Behauptung aufstellen: Das Material ... sei das Licht — oder der Äther, oder was sonst noch neuerdings in seiner Erscheinung auf eine Schwingungstheorie zurückgeführt wird. Es ist ferner 5. zwar ohne Zweifel der Gefühlsverlauf von Vorstellungen begleitet, völlig unbegründet dagegen die Behauptung: der individuelle Inhalt der Vorstellung bedinge nicht nur das Gefühl, sondern auch seine psychische Erscheinungsverkörperungsweise in der Art, daß er sich notwendig und scharf in den Nervenschwingungen abdrücke. Denn es kann ein und derselbe Vorstellungsinhalt sogar im selben Menschen ganz verschiedene Gefühlsreaktionen hervorrufen, was nach Stades Behauptung nicht denkbar wäre. Außerdem würde nach dieser Theorie Stades die Klassifizierung der verschiedenen Gefühle erschwert, wo nicht unmöglich gemacht; denn nach Stade verkörpert sich das Gefühl in den Nervenschwingungen. Findet nun auch die unendliche Mannigfaltigkeit der individuellen Vorstellungsinhalte einen notwendigen und scharfen Abdruck, das heißt Verkörperung in den Nervenschwingungen, so ist nicht mehr einzusehen, wie und wodurch diese vielfältig verschiedenen Verkörperungsabdrücke der Vorstellungsinhalte in den Nervenschwingungen kenntlich sind als Verkörperungsabdrücke doch nur eines und desselben Gefühles in den Nervenschwingungen. Ferner bedürfte 6. die Behauptung, daß die Inhalte der Vorstellungen sich notwendig und scharf in den Nervrnschwingungen abdrückten zu ihrer Glaubwürdigkeit des Nachweises, Ergebnis der physiologischen Forschung und nicht nur Hypothese des Verfassers zu sein. — Nach alledem ist es endlich 7. eine durchaus haltlose Aufstellung: der Vorstellungsinhalt, von dem nur behauptet, nicht erwiesen ist, er sei in den das Gefühl verkörpernden Nervenschwingungen ebenfalls verkörpert, — dieser Vorstellungsinhalt sei auch in den Tongestalten potentiell (wenn auch nicht unmittelbar) enthalten, weil — was gleichfalls unbewiesen behauptet wird — die Musik die Nervenschwingungen, welche das Gefühl verkörpern, sinnlich darstelle.

Soviel über das Fundament, auf welchem Stade sein Gebäude errichtet. Wir müssen nach dem Vorhergegangenen immerhin die Partien, die gegen H. lediglich mit Gegenaufstellung dieser Theorie arbeiten, in Frage stellen, wenn schon Stades oben angeführte Kritik der H.schen Lehre von der Dynamik der Gefühle trotz ihrer Herkunft von dieser Theorie ihr Recht behält, da sie — wie wir zuvor zeigten — dieser komplizierten und doch unsicheren Begründung nicht bedarf. — Stade geht von seiner letzten These: Das Gefühl trage den Vorstellungsinhalt als individuelle Potenz in sich, — zu der Behauptung weiter (S. 7): Es sei des-

halb beim Gefühl eine Unterscheidung zwischen reiner Dynamik, zwischen allgemeinen Bewegungsformen, „Seelenbewegungen an sich" und einem von ihnen unabhängigen individuellen Inhalt der Erregung in Wirklichkeit nicht durchzuführen. Wir beobachten damit bei Stade den Versuch, in jene Theorie einer assoziativen Beziehung zwischen dynamischem Ablauf von Musik und Gefühl des Hörers, wie sie Brendel und die späteren vorschlugen, den mit den Gefühlen verknüpften individuellen Vorstellungsinhalt — wenn auch nur zur Potenz verflüchtigt — doch wieder einzuführen [1]).

Es scheint fast wie ein Mißgeschick, daß da, wo unter Anerkennung der Unmöglichkeit, Vorstellungen und Gedanken musikalisch zu schildern, Vorschläge zu einer anderen Musikgefühlstheorie gemacht werden, entweder die theoretische Grundlage fehlt oder — wie bei Stade — der Inhalt von Vorstellungen und Gedanken sich doch wieder in die Musik irgendwie einzuschleichen sucht. Und es ist demnach, wenn auch nicht gutzuheißen, so doch zu begreifen, daß Hanslick den Knoten des Gefühlsdarstellungsproblems in der Musik etwas vorschnell zerhauen hat.

Der oben zuletzt zitierte Satz Stades führt im Zusammenhang mit seiner Theorie der sinnlich wahrnehmbaren Darstellung der Seelenerregungen durch das Tonmaterial doch wieder zum Subjektivismus der Gefühlserfassung und Deutung durch den Hörer. Stade sucht diese Konsequenz zu umgehen, indem er (S. 9) einräumt: „Dem Gefühl kommt der Charakter der Allgemeinheit, Unbestimmtheit zu, nicht rücksichtlich seiner psychischen Substanz, welche ganz unzweideutig zum Gefühlsverständnis spricht, sondern rücksichtlich seiner konkreten Bezugsfähigkeit, vermöge welcher die psychischen Bewegungen allein genommen das Auftragen verschiedener Vorstellungen, allerdings in sehr wesentlich beschränktem Sinne gestatten." Wenn diese Einschränkung zutrifft, wenn die psychischen Bewegungen allein genommen das Auftragen verschiedener Vorstellungen zulassen, so kann doch offenbar nicht, wie es oben hieß, der Inhalt der Vorstellungen, der das Gefühl bedingt, sich so notwendig und scharf in den Nervenschwingungen, die ja das Gefühl ausmachen, abgedrückt haben. Stade empfindet diesen Widerspruch auch wohl und sucht ihn von vornherein zu mildern durch die Versicherung (S. 8/9): „Der Vorstellungsinhalt ist in der psychischen Erregung zur reinen Potenz, zur Idee aufgelöst und hat in dieser Gestalt freilich seine konkrete, zufällige Bestimmtheit eingebüßt, ohne jedoch sich in eine Abstraktion zu verflüchtigen. Die individuelle Idee, die wertvolle ideale Substanz der Vorstellung ist in die psychische Erregung und in die musikalische Darstellung derselben eingegangen, so daß also nicht jede beliebige Vorstellung mit dem musikalischen Ausdruck des Gefühls verknüpft werden kann, sondern nur solche Vorstellungen, die gleichfalls dieses besondere Gefühl im Gefolge haben". — Wie sich freilich ein Vorstellungsinhalt zur reinen Potenz auflösen, seine konkreten inhaltlichen Merkmale, die ihn doch ausmachen, einbüßen kann, ohne zum leeren Abstraktionsbegriff zu werden, bleibt unerklärt, und wir halten diese Wandlung für unmöglich, ganz abgesehen davon, daß ihre Verwirklichung wieder der subjektiven Ausdeutung und damit der möglichen Ablenkung vom eigentlich Musikalisch-Ästhetischen des Tonwerkes (wenn auch nicht schrankenlos) freien Lauf ließe.

Ganz im selben Sinne wie Brendel äußert sich auch Stade über die Unzulänglichkeit der Sprache zur Bezeichnung des musikalischen Gefühlsinhaltes und wirft H. den falschen Schluß von dieser Unzulänglichkeit der Sprache auf das nicht Vorhandensein der Gefühle vor. Wir verweisen daher auf das bei Brendel Gesagte. Ebenso können wir uns kurz fassen über Stades Versuch, H.s Aus-

---

[1]) Bei Lotze scheint es sich doch nicht in dem Sinne um individuelle Vorstellungsinhalte von Gütern zu handeln; auch wird von ihm kein so enger Zusammenhang angenommen.

führungen über das Schöne der Tonkunst als ein Spezifisch-Musikalisches Mißachtung, ja Leugnung des Geistigen unterzuschieben. Er glaubt (S. 11) zusammenfassen zu können: „Der prinzipielle Irrtum, der in diesen Bestimmungen liegt, läßt sich auf folgenden Trugschluß zurückführen: weil der Inhalt der Musik untrennbar mit den Tonformen verbunden ist, so sind die Tonformen der Inhalt selbst, sind Selbstzweck. . . . H. läßt sich also durch die unmittelbare Immanenz des Inhaltes in den Tonformen dazu verleiten, diese letzteren, das Medium zum Prinzip zu machen, einen jeden über das rein Tonliche als solches hinausgehenden Inhalt zu leugnen. Entscheidender konnte er sich nicht auf den Boden des Materialismus stellen, der das, was Bedingung ist, zur Ursache, zum Prinzip macht; der, weil der Geist um sich zu offenbaren, der Körperlichkeit bedarf, nicht an und für sich zur Erscheinung kommen kann, dessen Existenz leugnet, einen Faktor außer der Körperlichkeit gar nicht anerkennt". — Nachdem Stade in diesen Ausführungen die bekannten Geistforderungen H.s (s. oben Ambros-Besprechung) einfach ignoriert hat, sucht er die Unterlassung doch gutzumachen, indem er ihrer zwei erwähnt, aber so rasch als nur möglich darüber hinweggleitet mit der Behauptung (S. 13): es lasse sich von H.s Standpunkt aus dieser Geistesgehalt doch nur als unwesentliches Akzidens der Formtätigkeit auffassen — eine Behauptung, die bei wirklichem Verständnis der H.schen Schrift, wie wir noch sehen werden, nicht zutrifft. Weiterer Besprechung bedarf Stades hiermit bekanntes Bestreben der Materialismusunterschiebung für uns nicht.

Dagegen sind recht wichtig seine nun folgenden, ihm ganz eigentümlichen Bemerkungen über H.s Ansicht von Individualität, Subjektivität des Komponisten einerseits und der Tätigkeit des Komponierens als wesentlich objektives Bilden anderseits. Stade zitiert die betreffende Stelle (1. Aufl. S. 54/55, 11. Aufl. (S. 96/97): „Wir haben die Tätigkeit des Komponierens als ein Bilden aufgefaßt; als solches ist sie wesentlich objektiv. Der Tonsetzer formt ein selbständiges Schöne. Der unendlich ausdrucksfähige geistige Stoff der Töne läßt es zu, daß die Subjektivität des in ihnen Bildenden sich in der Art seines Formens auspräge. Da schon den einzelnen musikalischen Elementen ein charakteristischer Ausdruck eignet, so werden vorherrschende Charakterzüge des Komponisten: Sentimentalität, Energie, Nettigkeit, sich durch die konsequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Übergänge recht wohl nach den allgemeinen Momenten abdrücken, welche die Musik wiederzugeben fähig ist. Was der gefühlvolle und was der geistreiche Komponist bringt, der graziöse oder der erhabene, ist zuerst und vor allem Musik (objektives Gebilde). Prinzipiell untergeordnet bleibt das subjektive Moment immer, nur wird es nach Verschiedenheit der Individualität in ein verschiedenes Größenverhältnis zu dem objektiven treten. Man vergleiche vorwiegend subjektive Naturen, denen es um Aussprache ihrer gewaltigen oder sentimentalen Innerlichkeit zu tun ist (Beethoven, Spor), im Gegensatz zu klar Formenden (Mozart, Mendelssohn). Ihre Werke werden sich voneinander durch unverkennbare Eigentümlichkeiten unterscheiden und als Gesamtbild die Individualität ihres Schöpfers abspiegeln, doch wurden sie alle, die einen wie die anderen, als selbständiges Schöne, rein musikalisch um ihretwillen erschaffen, und erst innerhalb der Grenzen dieses künstlerischen Bildens mehr oder weniger subjektiv ausgestattet. Ins Extrem gesteigert, läßt sich daher wohl eine Musik denken, welche bloß Musik, aber keine, die bloß Gefühl wäre".

Der geänderte Text lautet in der 11. Auflage: „Wir haben die Tätigkeit . . . wiederzugeben fähig ist. Einmal vom Kunstwerk aufgesogen, interessieren aber diese Charakterzüge nunmehr als musikalische Bestimmtheiten, als Charakter der Komposition, nicht des Komponisten. Was der gefühlvolle und was

der geistreiche Komponist bringt, der graziöse oder der erhabene, ist zuerst und vor allem Musik, objektives Gebilde. Ihre Werke werden sich voneinander durch unverkennbare Eigentümlichkeiten unterscheiden und als Gesamtbild die Individualität ihrer Schöpfer abspiegeln; doch wurden sie alle, die einen wie die anderen, als selbständiges Schöne rein musikalisch um ihretwillen erschaffen". Ein Vergleich der beiden Fassungen dieser Stelle in der 1. und 11. Auflage zeigt, daß H. deren Schwäche selbst eingesehen und ausgemerzt hat[1]). Stades Kritik ist kurz gefaßt folgende (S. 15/16): H. hat sich dadurch in eine Sackgasse verirrt, daß er „Subjektivität" im Sinne von „Inhalt der künstlerischen Individualität" (einen Gattungsbegriff) identifiziert mit „Subjektivismus", einseitiger Individualität (einem Artbegriff) und die objektive Erscheinungsweise der letzteren, die manirierte Form, ohne weiteres als notwendig bedingt setzt durch eine Steigerung der ersteren, des Inhalts, durch eine potenzierte, intensivere Innerlichkeit überhaupt. Dadurch kommt H. tatsächlich in die Verlegenheit, Mendelssohn als „objektiven" Musiker anzuführen, obwohl gerade dieser weit mehr „Manier bis zur Maniriertheit" aufweist als der von ihm als „subjektiv" bezeichnete Beethoven — und was der Schiefheiten mehr sind, die Stade begreiflicherweise seinem Gegner gründlich ankreidet. Stades sämtliche Widerlegungsmethoden hier aufzuführen, wäre überflüssig, da H. durch seine Änderungen den Fehler ja schon als eingesehen bezeugt. Enttäuschend ist es, wenn Stade (S. 21) Anstalten macht, als wolle er sich einmal in H.s Anschauungsweise versetzen, dann aber anstatt Verständnis nur eine neue Widerlegung des längst Widerlegten zutage fördert. Im Gegensatz dazu möchten wir wirklich versuchen, uns klarzumachen, was H. gemeint, aber verfehlt ausgeführt hat: Objektives Bilden[2]) ist nach H.s Anschauung die Tätigkeit des Komponierens, also nicht nur das letzte Ausfeilen einer in den einzelnen Teilen schon vorhandenen und festgelegten Komposition, sondern überhaupt die geistige Auswirkung, Entwicklung einer oder mehrerer musikalischer Keimintuitionen (Eingebungen) zum Gebäude eines musikalischen Ganzen, etwa eines in sich abgeschlossenen Sinfoniesatzes. Zur Annahme einer gewissen Objektivität dieses „Bildens" kam H. durch die Erfahrung, die ihm zeigte, es sei diese Arbeit des produktiven Schaffens eine geistig zu mühevolle, als daß sie im Begeisterungsrausch vor sich gehen könnte. Ebenso wußte er aus Erfahrung[3]), daß der — tatsächlich wohl stets — erhöhte Gefühlsverlauf während des Produzierens durchaus nicht seinem Stimmungscharakter nach direkt analog dem im Werk webenden Stimmungscharakter zu sein braucht, daß also der Künstler sehr wohl in gedrückter, ja tragischer Seelenverfassung Heiteres schaffen kann. Endlich aber sagte ihm die Erfahrung, daß trotz dieser Objektivität des Bildens, Schaffens an einem Tonwerk in demselben die Eigenart des Schöpfers, das, was seine Produkte von den artgleichen anderer Meister unterscheidet, sich kundgibt, ebenso wie es H. im Grund nie zweifelhaft war, daß es dem Musiker wie jedem Künstler um Aussprache seines

---

[1]) Für unsere Bemühung um möglichst eingehendes Verständnis ist die Bemerkung wichtig, daß diese Verbesserungen, die vor allem gerade jene von Stade gerügten Stellen betreffen, in der 5. Aufl. 1876 zum ersten Male auftreten, so daß die Vermutung sehr nahe liegt, H. habe sich bei der Korrektur durch die Stadesche Kritik leiten lassen. Ein ähnlicher Fall begegnete uns schon bei der Kritik Zimmermanns, und diese Einsicht H.s kann uns zu dem Schluß führen, es handle sich an anderen Stellen, die von Anfang an die absprechende Kritik von seiten der Rezensenten herausgefordert, nicht um hartnäckiges Festhalten am einmal begangenen Irrtum, sondern um die Überzeugung, daß er im Recht und die ihm vorgeworfenen „Wiedersprüche" nur ein Ergebnis falscher Interpretation seien. Ein Grund mehr, diese „Wiedersprüche" scharf zu prüfen.

[2]) Einige gute Bemerkungen dazu finden sich auch in H. Engels Aufsatz: „Der Begriff der Form in der Tonkunst", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. 2 1886 S. 197/98.

[3]) Und konnte es wissen, da er sich bekanntlich selbst nicht ohne Erfolg kompositorisch betätigte.

eigenen Innersten zu tun sei. Da er jedoch der Musik den darstellenden Ausdruck von Gefühlen abgesprochen hatte, konnte und mußte er an dieser Stelle dazu kommen, diese Aussprache des Innersten, für die er ja nur noch das rein Musikalisch-Geistige zur Verfügung hatte, mit der musikalischen Eigenart und Vorliebe für gewisse Wendungen usw. zusammenzuwerfen. Es kann kein Zweifel sein, daß zwischen beiden Faktoren ein Zusammenhang besteht; nur begeht H. tatsächlich den oben gezeigten Fehler, das Nebensächliche für das Wichtige einzusetzen, da er sich für die volle Anerkennung des Wichtigen (der Gefühlsentäußerung) den Weg verbaut hat. Über eine Klärung des Problems der Subjektivität des Schaffenden und der Objektivität des Bildens sowie über H.s Stellung zur Aussprache des Innersten von seiten des Künstlers wird noch zu reden sein.

Im engsten Zusammenhang mit der Ansicht über die Kompositionstätigkeit steht auch jene über den Akt der freien Phantasie sowie über die musikalische Reproduktion; und es läßt sich bei einigem guten Willen zum Verstehen aus H.s Äußerungen doch mehr herausholen, als dies Stade gelingt, der nun auf Grund der zuvor aufgedeckten Mängel auch den ganzen folgenden Text widerlegen zu müssen glaubt, wobei ihm denn auch allerhand Entstellungen helfen müssen. So zitiert er und erläutert (S. 25): „Aber eben diese Aneignung (des Geistes des Tondichters) im Moment des Wiederschaffens ist des Spielers Geist; dasselbe Stück belästigt oder entzückt, je nachdem es zu tönender Wirklichkeit belebt wird. — Die Komposition erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten". Oder — sagt Stade! — noch deutlicher ausgedrückt: der Gefühlsinhalt eines Musikstückes ist so wenig zwingender Natur, so dehnbar, so „objektiv", daß ein und dasselbe Stück prinzipiell eine belästigende wie eine entzückende Wirkung ausüben kann. H. macht also für die verschiedene Wirkung eines Stückes nicht den guten oder schlechten Vortrag verantwortlich, sondern er findet sie in der Dehnbarkeit des Charakters der Musik, in ihrer „Objektivität" berechtigt.

Wir erinnern hier an Lobes Ausdeutung der Stelle, die immerhin nur ein Mißverstehen des H.schen Wortlautes aufweist, während Stade diesen Wortlaut bewußt so umdeutet, daß geradezu eine Entstellung des von H. Gemeinten zustande kommt. Aus dem Zusammenhang wird völlig klar, daß H.s Satz: Die Komposition erzwinge wenig mehr als die Notenrichtigkeit — durchaus keine Aussage über den Geistes- oder Gefühlsgehalt eines Tonwerkes sein will. Daß H. diesen Geistesgehalt nicht — wie Stade es auslegt — für moluskenhaft dehnbar „objektiv" hielt, geht aus den vorhergehenden Sätzen durchaus klar hervor. H. sagt nicht etwa, die Komposition e n t h a l t e nicht mehr, sondern nur sie e r z w i n g e nicht mehr als Notenrichtigkeit, und deshalb nennt er die reproduktive Tätigkeit der Aktualsierung des im Tonstück potenziell Enthaltenen, diese „Aneignung im Moment des Wiederschaffens", des Spielers Geist. Ohne diesen wiederschaffenden Geist käme eben nur Notenrichtigkeit zustande. Nach H.s Ansicht enthält und damit fordert die fertige Komposition mehr als bloße Notenrichtigkeit, wennschon sie beim Spieler nicht mehr erzwingt. Und die nun folgende Schilderung der freien Phantasie weist uns darauf hin, daß dieser Gehalt offenbar vom schaffenden Künstler herstammen muß — denn Komposition und freie Phantasie müssen ihrem Wesen nach doch homogen gedacht werden —, wie er denn auch in uns schon bekannter Weise das Tonwerk als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes selbst geist- und gefühlvoll nennt. Die Frage, wie dies innerhalb der H.schen Theorie möglich ist, wird sehr bald aufzuwerfen sein. — Stade stößt sich bei der H.schen Schilderung der freien Phantasie an der Erklärung, daß die bei dieser Gelegenheit auftretende Gefühlsentäußerung nicht eigentlich Sache des wahren künstlerischen Schaffens,

sondern einer pathologischen (außerästhetischen) Erregung, „pathologisch in höherem Sinne“ sei. Diesen letzten Ausdruck erklärt Stade (S. 27) für pure Phrase. Vielleicht läßt sich jedoch mit dieser „Phrase“ nicht nur einiges anfangen, sondern es zeigt sich beim Überlegen wohl auch, daß H. von ganz richtigen Beobachtungen ausgeht. Je mehr nämlich eine freie Phantasie Ausfluß augenblicklicher Erregung ist, desto weniger wird sie in musikalisch-ästhetisch sinnvollen Bahnen verlaufen, und der wirklich produktive Künstler wird an sich selbst stets die Beobachtung machen können, daß ihn das ästhetische Vermögen im Laufe einer vielleicht in äußerster Erregung begonnenen Phantasie ergreift, daß das Ästhetische den Gefühlsüberschwang immer mehr neutralisiert, und die Phantasie leicht sogar in einem Charakter enden kann, welcher der anfänglichen Leidenschaft konträr ist. Ein wild stürmender, musikalischer Schmerzenserguß kann als sinniges Larghetto enden. Da H. seinerzeit das bloße Gefühlserleben des Musikhörers als pathologisch und außerästhetisch bezeichnete, so nennt er ganz folgerichtig denselben Vorgang ins Produktive übersetzt ebenfalls „pathologisch“, jedoch „in höherem Sinne“, da zur Produktion, auch wenn sie die ästhetischen Bahnen noch so sehr vernachlässigt, immerhin das musikalisch-produktive Vermögen mithelfen muß. Pathologisch nennt er ihn, da dabei tatsächlich das eigentlich ästhetische Moment fehlt.

Demnach ist klar, daß es sich bei dem reziproken Verhältnis von formaler Gestaltungsfähigkeit und Entäußerung des Gefühlsüberschwanges nicht — wie Stade es (S. 27) auslegt — um ein solches von Gestaltungsvermögen und Gefühlsausdruckskraft handelt, daß also nicht das Gestaltungsvermögen die Fessel der Gefühlsentäußerung ist und nicht etwa die Gefühlsentäußerung in der freien Phantasie plötzlich die Fähigkeit gewönne, Gefühle zu schildern, eindeutig darzustellen. H. schreibt ausdrücklich, daß bei der freien Phantasie Wonne und Leid „unverhüllt und doch u n f a h n d b a r“ hinausrauschen. Unverhüllt: vom Gesichtspunkt des Phantasierenden; unfahndbar: für jeden etwaigen Hörer, der allerdings — wie wir schon früher erfuhren — dem Charakter der Klänge entnimmt, ob sie freudig oder traurig sind und daher auf den vor ihm Spielenden zurückschließen kann, da er ja den Akt der Entstehung miterlebt, ohne jedoch eindeutig die Erlebnisgeschichte des Spielenden mit ihrem individuellen Zubehör zu erfassen, falls er sie nicht nach vorausgegangener Erzählung „hineinhören“ kann.

Es trifft also nicht zu, wenn Stade in dieser Schilderung Widersprüche gegen das von H. im zweiten Kapitel Gesagte finden zu können glaubt. Wohl aber finden wir auch hier eine Gefühlsentäußerung (von seiten des Spielers) vorausgesetzt und werden uns mit deren Stellung zur Kompositionstätigkeit als objektivem Bilden noch zu beschäftigen haben. Einen wichtigen Beitrag hierzu liefert uns auch schon Stades anschließende Theorie der künstlerischen Objektivation des Gefühles, die uns die beste Bestätigung für die Richtigkeit der H.schen grundlegenden Gedanken bietet; nur daß Stade damit über H. hinausschreiten und dessen Einwände gegen die Darstellung von Gefühlen durch Musik hinfällig machen zu können glaubt. Er meint nämlich (S. 28), diese Bedenken müßten „in nichts zerfallen, sobald man festhält, daß im Moment des Schaffens der Künstler kraft der entäußernden Tätigkeit der Phantasie seinen eigenen Gefühlen als einem Objekt gegenüber, „daß er frei über ihnen steht“. . . . (S. 29): „Durch die Phantasie objektivieren und idealisieren sich dem Künstler die Gefühle“. . . . (S. 30): „Sobald bei diesem (dem Musiker) einmal die Phantasie ihre Tätigkeit begonnen hat, treten seine Gefühle in eine gewisse Ferne“.

Diese Objektivation des Gefühls ist genau das, was dem Sinne nach H.s Theorie des „objektiven Bildens“ zugrunde liegt. Und der spezifische Unterschied

der Theorien Stades und H.s ist lediglich der, daß H. die Ergebnisse jenes künstlerischen Objektivationsprozesses, an denen der Schaffende erst die eigentlich ästhetische Gestaltung vornimmt, nicht als objektivierte Gefühle, sondern direkt als Produkte der Phantasie ansprach, und daher die Bestimmung traf: das Gefühl ist zwar „Weihe und Anlaß" der Kunstschöpfung, es webt in ihr, überträgt sich auf den Genießenden — aber es ist nicht das spezifisch ästhetische Moment, weder in der Musik noch in sonst einer Kunst. Daher ist es auch nicht ganz zutreffend, wenn Stade (S. 30) H.s Gedankengang mit den Worten charakterisiert: „Weil die Gefühle im künstlerischen Schaffen keine direkte, unmittelbare Rolle spielen und spielen dürfen, so leugnet er auch die prinzipielle Berechtigung eines jeden wesentlichen Bezuges derselben zum Schaffen". — In Wahrheit leugnet H. nicht den wesentlichen Bezug der Gefühle zum Schaffen überhaupt, sondern nur die prinzipielle Berechtigung von deren Teilnahme im Bereiche des **ästhetischen** Schaffens.

Nach demselben Prinzip verfährt Stade gegenüber H.s Darstellung der „pathologischen Wirkung" der Musik mit den Worten (S. 32): „Indem wir die Mitwirkung der Phantasie betonen, erledigen sich die Bedenken, welche H. gegen die Beteiligung des Gefühlslebens am musikalischen Kunstgenuß erhebt". Er bezeichnet das musikalische Aufnehmen von seiten des Hörers als ein . . . „Anschauen von Gefühlen in der Phantasie (S. 32), eine Definition, die sich genau genommen von dem H.schen rein anschauenden ästhetischen Verhalten nur durch jene Differenz über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer musikalischen Darstellung von Gefühlen unterscheidet, bei deren Prüfung wir zwar H.s Kontra als zu oberflächlich, aber auch Stades Pro nicht durchaus stichhaltig fanden. Stade hat auch ein Gefühl dafür, daß er die Überlegenheit über H. nicht mehr besitzt. Er gibt ein langes Zitat von H.s Schilderung des pathologischen Aufnehmens der Musik, erklärt dann, daß ein ebenso großer Teil wirklich künstlerisch Hörender von dieser pathologischen Erregung frei und doch einer bestimmten Gefühlswirkung sich bewußt sei, daß also (S. 35) mit der Zitation jener Musikenthusiasten nichts gegen die prinzipielle Berechtigung der Gefühlswirkung bewiesen sei. Es bedarf für den aufmerksamen Leser der H.schen Schrift keines Hinweises darauf, daß es dem Verfasser bei jener Schilderung des „pathologischen Genießens" nicht um einen derartigen prinzipiellen Beweis zu tun ist, sondern vielmehr um die Geißelung jener Art „Genuß" in der Kunst, die seine Polemik durch ihr außerästhetisches Verhalten herausgefordert hatte.

Stades positives Eintreten für die Gefühlswirkung aber stützt sich wieder auf seine unbewiesene Gefühlstheorie, und zwar in unglücklichster Weise. Er behauptet (S. 35): „Die Gefühlswirkung ist bei der Musik gar nicht zu umgehen, sie erfolgt mit Notwendigkeit: Sobald einmal eine Erregung der Nerven durch Musik stattgefunden und das Selbstbewußtsein reagiert hat, entsteht auch ein Gefühl, dem sich niemand, auch ein H. nicht, entziehen kann [1])". Mit dieser Erklärung — die auf der arglosen Umkehr beruht: daß nicht nur jedes Gefühl sich in Nervenschwingungen verkörpere, sondern auch alle Nervenschwingungen Gefühle erzeugen, verkörpern bezw. sind — wird dem pathologischen Genießen freie Bahn gemacht, da auch die geistloseste, gefühlloseste, ja endlich die musikalisch sinnloseste Musik Nervenschwingungen hervorrufen kann, nach Stades Theorie sogar muß, also den Hörer einer Gefühlsreaktion ausliefert, die doch schwerlich ästhetisch genannt werden

---

[1]) Dieselbe extreme Anschauung findet sich vor Stade schon bei R. Bensay in dessen Artikel über: „Die Mittel des Tonreiches nach Inhalt und Form" (vgl. Neue Zeitschrift für Musik 1867 Bd. 63 S. 243 linke Spalte, Mitte).

kann. — Wenn Stade dann im weiteren eine Trennung von Gefühl und reiner Anschauung im H.schen Sinne für undurchführbar hält und erklärt: „Gefühlsregung und Anschauung schließen einander nicht aus, sondern die letztere verhält sich zur ersteren wie Bewußtsein zum Objekt, Inhalt des Bewußtseins" (S. 36), so wird bei dieser Objektivation — nur eine Annäherung des Gefühls an die (H.sche) reine ästhetische Anschauung, nicht aber wie es Stades eigentliche Absicht war, eine umgekehrte der Anschauung zum Gefühl erreicht.

Im Anschluß an die Annahme dieser Untrennbarkeit unternimmt Stade nochmals einen Versuch, Materialismus in H.s Theorien der reinen Anschauung aufzuzeigen. Er meint, bei der Trennung von Gefühl und Anschauung müsse der musikalische Aufnahmeprozeß einzig so vorgestellt werden, daß der psychologische Reiz sofort auf die reine Anschauung wirke mit Überspringung des psychischen Gebietes — denn sobald dieses psychische Gebiet berührt würde, müsse ja auch eine Gefühlserregung erfolgen —, und dann könne die reine Anschauung nur das psychologisch Vermittelte, d. h. die materiellen Tonreize, also nur das Geist- und Seelenlose erfassen. — Der Schluß beruht auf jener oben erwähnten Satzumkehrung: daß alle Nervenschwingungen Gefühle erzeugen, der hier in noch unbegreiflicherer Weise dahin erweitert wird, daß alles psychische Erleben überhaupt Gefühl oder doch unbedingt von Gefühlen eng begleitet sei.

Stades weiterer Vorwurf (S. 38): H. spreche zwar von „Rechten des Gefühls an die Musik", ohne sich jedoch irgendwie näher über sie zu erklären — dieser Vorwurf erledigt sich durch Hinweis auf die bei der Besprechung Lobes hervorgehobenen Äußerungen H.s. Genauer wird über seine Anschauung vom Gefühl in der Musik ja noch zu reden sein.

Zu erwähnen ist hier die Konsequenz, die Stade seinerseits aus seiner Gefühlstheorie für die Wirkung der Musik auf den Hörer zieht. Er meint (S. 40): „Wie wir das Gefühl als den Tonformen unmittelbar immanent erkannt haben, so wirkt auch das Tonwerk bis in seine einzelnen Teile und Glieder in der bestimmtesten Richtung gefühlserregend; jede Wendung im Tonwerk repräsentiert ein bestimmtes Gefühlsmoment, wobei der Ausdruck bedingt ist einerseits durch den absoluten psychischen Reizungsgehalt der einzelnen Faktoren, andrerseits durch die spezielle Stellung, welche diese im Zusammenhang des Ganzen einnehmen und welche ihnen eine individuelle Bedeutung verleiht". Wir haben hiermit — bei Stades Nervenschwingungs-Gefühlstheorie — genau jene Stellung und Anwendungsmöglichkeit der Gefühlswirkung in der Musik vor uns, die Hanslick am Ende des vierten Kapitels (11. Aufl. S. 117/18) charakterisiert und — wohl nicht zu Unrecht — nicht ernst nimmt. Wie denn auch Stade selbst offenbar der hierdurch der Musik zugeschriebenen Herrschaft über das Gefühl etwas mißtraut und sie abzuschwächen sucht mit den Worten (S. 42): „Der Hörer steht den Gefühlsmotiven, auf welche das Kunstwerk (auch seinerseits nur symbolisch) basiert ist, persönlich indifferent gegenüber; jede Beziehung, jede Tendenz auf sein unmittelbares Wohl und Wehe weiß er ausgeschlossen [1]). Die durch die Musik erzeugte Nervenbewegung ruft ein in der Tragweite seiner Wirkung lediglich auf die Sphäre der (empfindenden) Phantasie beschränktes Gefühl hervor". Wie das möglich ist und was man sich darunter zu denken hat, wird nicht aufgeklärt durch die Erläuterung: „Die Gefühlswirkung bleibt, weil für den Hörer ein der Nervenerregung entsprechendes tatsächliches Erregungsobjekt nicht existiert, eine nur scheinbare, illusorische, ist

[1]) Stade berührt sich hier nahe mit E. v. Hartmanns Theorie der ästhetischen Scheingefühle (vgl. die Hartmannsche Ästhetik).

gleichsam nur ein Schatten, ein Reflex der Wirklichkeit". Wir sehen mit dieser an sich sehr begreiflichen Einlenkung jenen völligen Parallelismus aufgegeben, den Stade am Anfang seiner Theorie (S. 3) aufstellte zwischen Nervenschwingungen als Verkörperung der durch Reaktion des Selbstbewußtseins auf Außeneinwirkungen hervorgerufenen Erregungen und denselben Nervenschwingungen als Folge der Tonschwingungen. Denn nach jener Parallelismustheorie steht es eben nicht mehr in dem Belieben des Hörers, den Nervenschwingungen, die die Tonschwingungen in ihm hervorgerufen haben, persönlich indifferent gegenüberzustehen, da mit dem Eintritt jeder Nervenschwingung stets sua res agitur. — Wir sehen also Stade — so sehr wir das an seiner Kritik H.s Richtige anerkennen — überall da, wo er darüber hinaus positiv aufzubauen sucht, an der Dogmatik seiner eigenen Theorie scheitern.

Nur kurz sei noch hingewiesen auf Stades Kritik der Hanslickschen Äußerungen über Naturschönes und vorbildlichen „Stoff" in der Musik. H.s Stellung zum ersten der beiden Probleme nennt Stade (S. 43) „als auf einer oberflächlichen materialistischen Anschauung beruhend", und macht zu ihrer Widerlegung einen langen Exkurs in das Gebiet der Lyrik und Landschaftsmalerei, den er mit der an sich richtigen Bemerkung abschließt (S. 45): „Der Zusammenhang zwischen Natur und Seelenleben ist so wenig willkürlich, daß wir es sofort empfinden, wenn in einem lyrischen Gedicht ein Naturbild mit dem zu ihm in Beziehung gesetzten Seelenzustand nicht kongruiert, oder wenn der Maler in sein Gemälde ein Naturmotiv aufnimmt, das außerhalb des Bereichs der Grundstimmung fällt". Darauf behauptet Stade ohne weitere Begründung, die Musik besitze am meisten die Fähigkeit, diesen Zusammenhang hervorzukehren, die Beziehungen zwischen Natur und Seelenleben zu vermitteln. Sie stelle nicht nur die dynamischen Erscheinungsformen des Kosmos dar, sondern lasse dieselben vermöge der Affinität des Materials zu den Organen des Seelenlebens, den Nerven, sogleich als Bewegungen des Seelenlebens erscheinen — mit welcher Theorie also zu dem oben erwähnten Parallelismus der Schwingungsdynamik von Musik und Gefühl auch noch ein solcher dieser beiden mit der Schwingungsdynamik des Kosmos tritt, allerdings von Stade nur behauptet und ebensowenig bewiesen oder von ihm auch nur wahrscheinlich gemacht wie der zuerst behauptete. Er kann daher ebensowenig wie jener als Faktor in Stades Kritik einbezogen werden. Stade schreitet dann zu metaphysischen Betrachtungen über einen Parellelismus der Psychologie des Makrokosmos mit jener des Mikrokosmos weiter, die außerordentlich stark an Lotzesche Gedankengänge erinnern und hier nicht weiter in Betracht kommen.

In der zweiten Frage begegnet Stade H.s Ansicht, der Komponist schaffe trotz der möglichen poetischen Anregung durch einen „Stoff", „Sujet" die Musik — etwa zu Egmont — vollkommen frei aus sich heraus, mit der uns von Laurencin her bekannten Gegenthese: die Anregung müsse sich doch in konkreten Bestimmtheiten erweisen lassen. Und wie Laurencin drängt ihn diese Behauptung zu dem Bedürfnis, auch dem Vorstellungsinhalt in der Musik doch wieder zum Recht zu verhelfen, wozu er sich seiner Gefühlstheorie bedient (S. 50) mit den Worten: Der Tondichter gibt den Gefühlsniederschlag des Vorstellungsgehaltes wieder. . . . Aus diesem Gefühlsniederschlag ist freilich der Vorstellungsgehalt unmittelbar nicht wiederzuerkennen, da er sich im Gefühl zur bloßen Potenz vergeistigt hat; durch ihn erhält aber das Tonwerk seine bestimmte konkrete Gestalt". — Über die Denkbarkeit dieser Behauptung wurde schon gesprochen. Nicht uninteressant ist es aber zu sehen, wie Stade mit der Unerkennbarkeit des Vorstellungsgehaltes sich doch nicht ganz begnügen mag und deshalb (S. 52) versichert, der Tondichter wolle durch

die Titelbeifügung die prinzipielle potentielle (eben durch jene Mehrdeutigkeit des Vorstellungsgehaltes bedingte) Allgemeingültigkeit der Musik nicht beschränken, sondern er wolle bloß, daß man den bestimmten, konkreten Vorstellungsgehalt, den er zugrunde gelegt habe, in der Musik wiederfindet. Damit ist im Hörer gerade das wieder geweckt, was bei H.s musikalischer Anlage wohl der erste Anstoß zu seiner Ablehnung der Programmusik war: Das Bedürfnis, dem Konkreten des Vorstellungsgehaltes in der Musik mehr und mehr nachzugehen — auf Kosten des eigentlich musikalisch ästhetischen Genusses.

Als Ergebnis dieser Besprechung der Stadeschen Kritik läßt sich feststellen: 1. mit vollem Recht weist Stade hin auf Mängel der H.schen Schrift bezüglich H.s Theorie des Dynamischen der Gefühle sowie seiner ganzen Ansicht über das Gefühl. Sodann bezüglich H.s später berichtigter Ansicht über Individualität, Subjektivität einerseits und objektives Bilden des Komponisten andererseits. — Unglücklich ist Stades Versuch, an Stelle der bloßen Behauptung eines Zusammenhanges von Musik und Gefühlsdynamik (wie sie Brendel aufstellte) eine wirkliche Theorie zu setzen, namentlich da diese Theorie ihn selbst zum Materialismus führt. Mit Unrecht macht daher Stade von seinem Standpunkt aus auch den Versuch, H. Leugnung des Geistigen in der Musik vorzuwerfen, ebenso wie er H.s Anschauung von musikalischer Reproduktion, freier Phantasie des Künstlers nicht gerecht wird.

Ein Verständnis suchendes Eingehen auf die Behandlung letztgenannter Probleme führt durchweg zu der Erkenntnis, daß sie in einer richtigen Beobachtung und gründlichen Erfahrung H.s Wurzeln und Berechtigung finden.

Eduard v. Hartmann.

Die in der letzten Besprechung angedeutete, aber noch nicht zur endgültigen Lösung geführte Frage nach der Gefühlsentäußerung von seiten des Komponisten, dem Gefühlsgehalt des Tonwerkes und deren beider Vereinbarkeit mit der Theorie H.s wird uns auch in der nun folgenden Besprechung der Kritik E. v. Hartmanns zu beschäftigen haben. Hartmanns Kritik in seiner Ästhetik (Bd. 1 1886 S. 492 ff.) ist, obwohl nicht sehr umfangreich, doch eine der fruchtbarsten; jedoch auch sie beweist an manchen Stellen, daß es Hartmann nicht restlos gelungen ist, sich in H.s Denkweise zu versetzen, ja daß er Hanslicks Worte in ihrer Meinung nicht verstehen will. Um Wiederholung zu vermeiden, beginnen wir gleich — ohne uns bei der allgemeinen Betrachtung aufzuhalten — mit Hartmanns Bemerkungen im einzelnen.

Hartmanns Berichtigung, daß nicht nur in der Tonsprache, sondern auch in der Wortsprache (poetisch) der dichterische Wortklang eine selbstzweckliche formale Schönheit entfalte — nicht nur als Zeichen zur Bedeutungvermittelung diene, wie Hanslick gemeint hatte —, ist zutreffend, jedoch kaum sehr einschneidend, da er selbst doch zugleich (S. 494) zugeben muß, „daß die formale Schönheit im Tonkunstwerk einen viel breiteren Raum einnimmt und eine viel größere relative Selbständigkeit besitzt als im Dichtwerk“. Im Verlauf seines Referates der H.schen Anschauung scheint uns Hartmann nicht wirklich im Sinne H.s zu berichten, wenn er (S. 494 unten) behauptet: „Unter musikalischen Ideen versteht Hanslick tönend bewegte Formen“.

Wir schlagen bei Hanslick nach und finden: „Fragt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgesprochen werden soll, so lautet die Antwort: musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, es ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel

oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken. — Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen". Die letzte Behauptung, daß tönend bewegte Formen der Inhalt der Musik seien, ist also zurückzubeziehen auf die vorletzte, daß nicht Gefühle und Gedanken als Inhalt dargestellt werden sollen. Damit ist wohl klar, daß die hier gebrauchte Bezeichnung „Inhalt", d. h. darzustellendes Außermusikalisches, nicht identisch ist mit jener von „Gehalt", den der erste Satz meint mit der Behauptung, daß es „musikalische Ideen" seien, die mit dem Tonmaterial ausgedrückt werden sollen. Das will kurz formuliert sagen: Hanslick versteht nicht — wie Hartmann es hinstellt — unter „musikalischen Ideen" nur „tönend bewegte Formen" als rein Materiales, sondern er versteht unter „musikalischen Ideen" das, was den tönend bewegten Formen, sofern sie Emanation des künstlerischen Geistes sind, den Charakter des Geistigen, über das materielle der bloßen Luftschwingungen hinaus (die sie natürlich immer sind) verleiht. Hartmanns Zusammenstellung aber suggeriert dem Leser die falsche Vorstellung, als sei der Name „musikalische Ideen" nur eine zu Unrecht den rein materiellen Tonformen beigelegte Bezeichnung. Wäre dem tatsächlich so, dann bestände kein wesentlicher Unterschied zwischen einem an sich harmonisch richtigen, gedankenlosen Aneinanderreihen von Akkordfolgen, Arpeggien usw. als „tönend bewegten Formen" und den musikalisch genialen Eingebungen Bachscher Werke im strengen Stil.

Hartmanns Stellung zum Arabesken- und Kaleidoskopbeispiel ist kurz zu zeichnen. Er behauptet (S. 494/95): „Die Schönheit der Musik, wenn man alles Außerästhetische von ihr ausscheidet, steht demnach (nach Hanslick) auf gleichem Boden mit der Arabeske oder dem Tonkaleidoskop; das Tonkaleidoskop hat nur den Vorzug größerer Mannigfaltigkeit vor dem „Farbenklavier" oder der „Augenorgel" voraus (S. 66/67). . . . Möchte der Reichtum des „Tonkaleidoskops" noch so groß sein, so lohnte es doch nimmermehr die von der Menschheit bereits darauf verwandte Zeit, wenn nichts weiter dahinter steckte als die inhaltleere Ergötzung des reinen Formensinnes".

Es bedarf keines Hinweises mehr auf jene Stellen, da Hanslick sich über die unendlich höhere Stufe der Musik ausspricht (vgl. 11. Aufl. S. 60), noch darauf, daß Hanslick der Musik nicht nur eine gehaltlose Ergötzung des reinen Formensinnes zuschreibt. Getroffen würde Hanslick durch Hartmanns Behauptung nur, wenn man nach desseu Voraussetzung mit allem „Außerästhetischen" auch das Geistige in der Musik als ein „Außerästhetisches" ausscheiden wollte, was doch wohl Hartmanns Absicht nicht sein kann. Etwas ausführlicher wird nun im folgenden und am Ende dieser Besprechung über Hartmanns Kritik zu sprechen sein, soweit sie sich mit den schon früher angeschnittenen Problemen der Produktion und Reproduktion beschäftigt. Hartmann geht von Hanslicks Satz (S. 102) aus: daß sich die Offenbarung eines Seelenzustandes durch Musik zur höchsten Unmittelbarkeit befreie in der freien Phantasie, wo Schöpfung und Ausführung in einen Akt zusammenfallen. Was dabei so stolz oder trübe klinge, dürfe (nach Hanslick S. 98) nicht der unmittelbare Ausdruck der stolzen oder trüben Gefühle des Komponisten sein, sondern dessen einfach pathologisch-reales Gefühl müsse (nach Hanslick S. 114), um zum ästhetischen werden zu können, erst „pathologisch im höheren Sinne werden", d. h. zum idealen Phantasiegefühl verklärt und der Not und Begehrlichkeit des wirklichen Lebens entrückt und enthoben sein. Sei dies aber geschehen — so betont Hartmann —, dann sei auch nicht mehr einzusehen, warum nicht Akt der Komposition und Reproduktion des Komponisten zeitlich auseinanderfallen oder überhaupt

an Stelle des Komponisten ein kongenialer reproduzierender Künstler treten könne; denn der Komponist komponiere doch nicht nur auf Notenrichtigkeit, sondern höre (beim Schaffen) sein Werk innerlich mit der ganzen Lebendigkeit des improvisierten Vortrags, so daß also der reproduzierende Künstler nur ein treuer Interpret dieser Intentionen sei, die vom Komponisten her schon als Forderungen im Werk steckten[1]. Da erst das aufgeführte wirklich erklingende Tonwerk das vollständige objektiv verwirklichte sei, da deshalb, was von ihm gelte, vom Tonkunstwerk überhaupt gelte, so müsse auch vom gesamten Tonstück (d. h. von der noch nicht aufgeführten Komposition) die von Hanslick nur für die Reproduktion zugestandene Ausdrucksfähigkeit gelten. Dies bestätige sich auch dadurch, daß das Werk an sich den Ausführenden zur Hineinlegung eines ganz bestimmten Ausdrucks zwinge. Wenn schon (nach Hanslick S. 75/76) jeder einzelne musikalische Faktor einer Stelle (Intervall, Klangfarbe, Akkord, Rhythmus usw.) durch seine eigentümliche Physiognomie mit Notwendigkeit dazu beitrage, daß sie gerade diesen geistigen Ausdruck annimmt, so müsse das doch auch vom gesamten Tonstück gelten, welches demnach auch vom reproduzierenden Künstler genau diesen Vortrag verlange. Geschehe dieser Vortrag in kongenialer Weise, so müsse diese Art der Reproduktion auch gleichkommen (an Unmittelbarkeit des offenbarten Seelenzustandes) der freien Phantasie des Tonkünstlers. Also erhalte auch die reproduzierte musikalische Entäußerung, ebenso wie die in freiem Phantasieren gegebene, ihren Charakter durch die geistige Kraft und Eigentümlichkeit dieser bestimmten Tondichterphantasie aufgeprägt (Hanslick S. 73). „Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat demnach eine musikalische Komposition in hohem Grade die Fähigkeit, selbst geist- und gefühlvoll zu sein“ (Hanslick S. 73). — Hartmanns Wiederlegungsring ist geschlossen, wir stehen hier am Ende seiner durchaus logischen Gedankengänge, vor einem Hanslick-Zitat, welches das Gegenteil von jenen behauptet, mit denen wir vorher begannen. Hanslick scheint sich also selbst zu wiedersprechen und dabei seine ursprüngliche formalistische Position aufzugeben. H.s Formalismus scheint also wissenschaftlich erledigt zu sein. — Der Übersichtlichkeit halber suspendieren wir hier nur unsere Einstimmung in dies Ergebnis mit dem Vorbehalt, uns am Ende dieser Besprechung mit ihm auseinanderzusetzen, und fahren im Verfolgen der Hartmannschen Kritik fort.

Zuerst macht dieser sich die H.sche Einräumung: daß als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes ... usw. — zunutze und erklärt: daraus, daß, wie H. richtig ausführe, der Geistes- und Gefühlsgehalt ein der Tonphantasie immanenter sei, also nicht etwa in der musikalischen Übersetzung begrifflich oder sprachlich zu begreifender Gefühle (als Ausdruck eines etwa an sich nicht Musikalischen) bestehe, sondern daß von der rein musikalischen Erfindung einer bestimmten Melodie das Schaffen des Komponisten seinen Ausgang nehme (S. 73) — daraus folge noch keineswegs, daß der ideale Geistes- und Gefühlsgehalt des Kunstwerks kein Geistes- und Gefühlsgehalt, sondern bloße Töne oder Tonverbindungen (musikalische Ideen in formalem Sinn) seien, wie H. behaupte. — Ein Widerspruch derart — der ideale Geistes- und Gefühlsgehalt des Kunstwerkes sei kein idealer Geistes- und Gefühlsgehalt — findet sich natürlich nicht bei H. Ebenso wie H. (das sahen wir schon) mit den Begriffen musikalische Ideen nicht bloß den von Tönen und Tonverbindungen im rein materialen Sinne verbindet. Hartmann ist hier wie die bekannten Vorgänger bemüht, H.s Theorie den Anschein der Leugnung des Geistigen zu geben. Wennschon über die Frage des „idealen Gefühlsgehaltes“

[1]) Vgl. hierzu auch P. Schneiders ganz analoge Gedankengänge (a. a. O. S. 87 ff.).

in H.s Theorie erst später gesprochen werden soll, der ideale geistig musikalische Gehalt steht nach allem früheren außer Frage. Ebenso läßt sich auch Hartmanns Auseinandersetzung mit H.s Behauptung der Inhaltlosigkeit der Tonkunst kurz erledigen. Hartmann erklärt es (S. 497) für einen Irrtum, wenn H. (S. 20) sage: „Was Inhalt eines Werks der dichtenden oder bildenden Kunst sei, läßt sich mit Worten ausdrücken und auf Begriffe zurückführen", und wenn er diese „falsche" Behauptung dahin verallgemeinere, daß aller Inhalt von Kunstwerken begrifflicher in Worten ausdrückbarer „Inhalt" sein müsse, und daß, wo ein solcher fehlt, die „Inhaltlosigkeit" der betreffenden Kunst konstatiert sei. Denn man könne den Inhalt bei jedem Kunstwerk wohl umschreiben, wenn auch nicht beschreiben. Denn was sich z. B. an einem historischen Drama beschreiben lasse, seien nur die Äußerlichkeiten der Anordnung, der Personen, Situationen usw., also nur die noch nicht künstlerischen Grundlagen seines „idealen Gehaltes". — Im weiteren ist dann bei Hartmann nur noch von diesem idealen „Gehalt" die Rede. Eine Nachschau der von Hartmann hier als Belege angeführten Stellen H.s (S. 162 und 172) zeigt sofort daß H. dort aber nicht von „Gehaltlosigkeit = Fehlen eines idealen geistigen Gehaltes, sondern von „Inhaltlosigkeit" = Fehlen eines dargestellten Gegenstandes bezw. Gefühles spricht; ein Verweis auf die Ausführungen bei Carrière genügt, Hartmanns Mißverständnis vollends klarzulegen.

Im folgenden kommt Hartmann noch einmal auf die relativ große Schwierigkeit der Umschreibung des Idealen (ästhetischen) Gehaltes der Musik mit Worten zu sprechen und leitet diese (S. 48 Mitte) lediglich von dem starken Übergewicht der unbewußten Begehrungs- und Vorstellungselemente in der qualitativen Bestimmtheit dieses Inhalts ab; bei andern Künsten sei diese Schwierigkeit zwar geringer, aber direkt unsagbar sei der ideale Gehalt letzten Endes bei allen. Er erklärt weiter, H. deute die Unbewußtheit dieser Vorstellungselemente des Gefühls wohl öfters — so S. 22 und 133 — an, verkenne jedoch deren Tragweite und schneide sich damit den einzigen Weg ab, auf welchem die Imanenz eines nicht mit Worten oder bewußten Gedanken auszudrückenden idealen Gehaltes im Tonkunstwerk zu retten sei, wenn darunter etwas Höheres als formale Tonverhältnisse verstanden werden sollen.

Ob H. an den beiden angegebenen Stellen tatsächlich diese Hartmannschen „unbewußten Begehrungs- und Vorstellungselemente" ahnend andeutet und inwiefern er sich durch ihre Verkennung tatsächlich den Weg verbaue, ist um so weniger nachzuweisen, als Hartmann nicht nur an dieser Stelle über jene keine weiteren Aussagen macht, sondern merkwürdigerweise auch in den die Musik behandelnden Stücken seiner Ästhetik den Leser über sie und ihr Verhältnis zur Unsagbarkeit des idealen Gehaltes der Musik durchaus nicht aufklärt. Immerhin ist es auch ohne solche Aufklärung zum mindesten als Mißverständnis zu bezeichnen, wenn Hartmann am Schlusse seiner Kritik H.s Büchlein einen Versuch nennt: „Den idealen Gehalt der Musik aller höheren Geistigkeit zu entkleiden".

Nach der Durchschau der Hartmannschen Kritik gehen wir an die vorbehaltene Besprechung der von Hartmann herausgestellten Widersprüche H.s bei dem Problem: Objektives Bilden und freie Phantasie. Dabei richten wir unser Augenmerk vor allem darauf, uns klar zu machen, wie H. zu diesen gegensätzlichen Aufstellungen nicht nur bei Abfassung seiner Schrift kommen konnte, sondern wie er — der sich ja gegen verbessernde Änderungen seines Textes nie sträubte — sie auch trotz aller Anfechtungen in allen späteren Auflagen wiederholen konnte. Und zum Beginn der Erörterung verweisen wir auf jene bei Laurencin (s. oben) schon erwähnte

Stelle des Vorwortes (11. Aufl. S. 4, 5 u. 6), wo Hanslick seine Stellung zum Gefühl in der Musik selbst kennzeichnet. Darauf wenden wir uns zu Hanslicks widerspruchsvollen Äußerungen, die sich kurz folgendermaßen zusammenfassen lassen: 1. dem Komponisten versagt es Hanslick, sich im Schaffen seines ihn eben beherrschenden Gefühls zu entäußern. 2. Diese Gefühlsentäußerung räumt Hanslick jedoch dem reproduzierenden Künstler ein. 3. Eine einfache Überlegung zeigt, daß der nachschaffende Künstler gefühlsmäßig nur das entäußern könne und dürfe, was im Werk vom schaffenden Künstler her steckt, und Hanslick selbst steht ja nicht an, zuzugeben: als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes habe demnach eine musikalische Komposition in hohem Grade die Fähigkeit selbst **geist- und gefühlvoll zu sein.** — Es handelt sich dabei, genauer besehen, nicht um direkten Widerspruch, daß etwa der Schaffende sich des Gefühls entäußere und doch nicht, oder daß die Komposition zugleich geist- und gefühlvoll sei und doch nicht, sondern wir stehen vor dem Problem: wie ist es denkbar, daß zwar der Komponist nüchtern, **nicht** im Gefühlsüberschwange sein Werk als Affektentäußerung schafft, dieses trotzdem aber in hohem Grade geist- und gefühlvoll sei?

Wir zitierten schon früher Stellen aus Hanslick, die ohne weiteres zeigen, daß dieser durchaus nicht daran dachte, den Komponisten von jedem Gefühlserleben schlechthin auszuschließen, ihn zu einer Art musikalischem Kombinationsgenie zu stempeln, sondern daß er lediglich auf die nüchterne Besonnenheit hinweisen will, deren die eigentliche Arbeit des kompositorischen Schaffens bedarf, die von allen künstlerischen Schaffenstätigkeiten eine der kompliziertesten ist [1]). Gerade jene bei Stade (S. 149 ff.) erwähnte Schilderung der freien Phantasie als Offenbarung eines Seelenzustandes beweist, daß Hanslick sowohl das Gefühlsleben, das der musikalischen Intuition vorausgeht und zugrunde liegt, ebenso wie die seelische Exaltation, welche die musikalische Intuition ankündigt und begleitet, kannte und anerkannte. Aber er unterschied scharf zwischen dieser Intuition als dem Urakt musikalischer Produktion und dem — zeitlich vielleicht viel späteren — Akt der Komposition, d. h. technisch bedingter Objektivation jener Intuition. Und für diese Objektivation, für das, was am Kunstwerk bewußter Wille [2]) — wenn auch nicht nur Kombination, sondern innerhalb der festgelegten Produktionstendenz zweckvolle Produktion — ist, leugnete er jeden überwältigenden Affekt, da er das organisch-kosmische Hervorbringen vereitle. So ist es zu verstehen, daß er das Gefühlserleben als Anlaß und Weihe — nämlich der Intuition —, nicht aber als schaffenden Faktor der Kompositionsarbeit ansprach. Über Hanslicks Ansicht von dieser Kompositionstätigkeit (von ihm als objektives Bilden bezeichnet) war schon bei Stade die Rede. Ebenso über diejenige Exaltation des Gefühls, die, ohne Bezug zu einem etwaigen Inhaltsgefühl der Intuition selbst, diese zu begleiten pflegt, also bei der Urintuition eines Requiem und eines Scherzo die gleiche sein kann. Diese ist es, welcher die Bezeichnung „gehobene Stimmung" allein gebührt, während wir bei Wallaschek damit ungeschieden beide Gefühlskomplexe, den der Intuition inhaltlich zugehörigen samt dem letztbeschriebenen, als gehobene Stimmung bezeichnet finden, obschon er damit vor allem den der Intuition inhaltlich zugehörigen meint. Es ist also nicht die „allgemeine gehobene

---

[1]) Vgl. zur Frage auch das entsprechende Kapitel der Schneiderschen Schrift a. a. O. S. 82 ff., das freilich einige Mißverständnisse gegenüber der Hanslickschen Meinung enthält.

[2]) Vgl. hierzu auch Hermann Stephanie, der in seiner Dissertation „Das Erhabene, in Sonderheit in der Tonkunst ..." (1902) (u. a. auf S. 51) den Kraft- und Willensaufwand gegenüber dem Materialwiderstand beim künstlerischen Schaffen in den Vordergrund stellt.

Stimmung" — die, wenn auch in geringerer Intensität den ganzen Schaffensvorgang (soweit er sich nicht auf rein technische Probleme beschränkt) begleitet —, sondern der einer musikalischen Urintuition eingeborene Stimmungs- und Gefühlskomplex, welcher der werdenden Schöpfung ihren Stimmungs- und Gefühlscharakter verleiht. Das Zustandekommen dieser Ur- oder Keimintuition, aus der sich das ganze Werk auch organisch entwickelt, sowie den ihr eingeborenen Gefühlskomplex und den notwendigen Zusammenhang beider hielt Hanslick für unerforschlich. Daher nennt er auch (11. Aufl. S. 68) den „Künstler unerforschlich", und erklärt (S. 66): „Hinter die Entstehung dieses ersten Samenkornes (der Intuition eines Themas) können wir nicht zurückgehen, wir müssen es als einfache Tatsache hinnehmen". Und daß er nicht daran dachte, der Keimintuition und der aus ihr hervorgewachsenen Komposition einen imanenten Geistes- und Gefühlsgehalt abzusprechen, zeigt eben jene nunmehr verständliche Behauptung (S. 65): „Eine musikalische Komposition habe in hohem Grade die Fähigkeit, selbst geist- und gefühlvoll zu sein, als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes, d. h. als Frucht ästhetischer Keimintuition" [1]). Ein Problem bleibt freilich ungelöst: wie ist die Erfahrungstatsache zu erklären, daß der Künstler „objektiv bildend" den erlebnisgemäßen Gehalt der Keimintuition nicht nur nicht ertöte, sondern — ihm selber wohl unbewußt — sogar organisch entwickle und in das Ganze des Werkes hineinverwebe? Daß Hanslick dies Problem nicht erledigen konnte, ist ihm wohl um so weniger zum Vorwurf zu machen, als unseres Wissens die Frage auch heute noch einer restlos befriedigenden Antwort harrt.

Der oberflächlichen Betrachtung mag es scheinen, als stehe immerhin noch das Ergebnis dieser letzten Betrachtung im Widerspruch mit der Hanslickschen Prometheus-Analyse, auf Grund deren man ja von jeher Hanslick Leugnung eines Geistes- oder Gefühlsgehaltes zusprach. Wir erinnern jedoch daran, daß jene Analyse als Beispiel gegeben wird für die Unfähigkeit der Musik, bestimmte — sprachlich nennbare — Gefühle darzustellen, zu schildern, wie die anderen Künste einen äußeren Gegenstand schildern, darstellen und diese Darstellung zum Inhalt haben. Dort handelt es sich also um Gefühl als gegenständliches Schilderungsobjekt, hier um Geist und Gefühl als idealen Gehalt, deren beider Unterschied wir schon kennen. Jeder Verwechslung der beiden Begriffskomplexe kann übrigens schon Hanslicks eigene Bemerkung (nach jener Analyse) vorbeugen (S. 31): „Solche Zergliederung macht freilich ein Gerippe aus blühendem Körper".

Wollte Hanslick in der Tat mit seiner Analyse dem Tonwerk nicht nur jenen Inhalt = gegenständlich geschildertes Gefühl, sondern auch den idealen Gehalt an Geist und Gefühl absprechen, so hätte er sich ganz gewiß nicht mit diesem Eingeständnis selbst seine Theorie verurteilt.

Die klare Scheidung zwischen jenen beiden Begriffen „Inhalt" und „Gehalt" zeigt uns nun auch ohne weiteres die Stelle, wo Hanslicks Theorie lückenhaft ist: als Schöpfung eines Geistes ist die Komposition geist- und gefühlvoll; den darum in ihr ruhenden idealen Gehalt aktualisiert der reproduzierende Künstler, so daß die Reproduktion als Geist- und Gefühlsäußerung (natürlich nur im Sinne des idealen Gehaltes der Komposition) des Reproduzierenden entsteht. Der Hörer aber soll dieser geist- und gefühlvollen Reproduktion nur ein rein anschauendes Verhalten entgegenbringen, also nicht im eigenen einfühlenden Miterleben sich den Gefühls-

---

[1]) Nach alledem ist zweifelsohne auch die von Carrière beanstandete Stelle Hanslicks über Gefühle und Gedanken im Tonkunstwerk verständlich, wenn auch ihre Ausdrucksweise ungeschickt bleibt.

gehalt zu eigen machen. Und zwar soll er das nach Hanslicks Ansicht nicht, weil, wie Hanslicks Polemik dargetan hat, eine eindeutige Schilderung der durch Vorstellungen und Gedanken bestimmten Gefühle der Musik nicht möglich und „Unbestimmtes darstellen" ein Widerspruch ist, so daß der Hörer höchstens Gefühle aus der Musik heraus- und hineindeuten und über dieser unsicheren und außerästhetischen Beschäftigung das rechte musikalische Hören vergessen könnte. Daß mit dem Nachweis: die Musik könne keine Gefühle nach ihrer gedanklichen Vorstellungsbestimmtheit schildern, die Gefühlsfrage in der Musik noch nicht erledigt ist, sahen wir aus den eigenen Überlegungen sowie aus den Theorien der verschiedenen Kritiker (die freilich auch nur bis zu unbewiesenen Voraussetzungen oder unbeweisbaren Thesen kamen) zur Genüge. Interessant aber ist es zu sehen, daß Hanslick die Voraussetzung eines außerbegrifflichen und nicht vorstellungsmäßigen, doch aber eindeutigen und sicheren Erfassens des idealen Geistes- und Gefühlsgehaltes, die er für den Hörer nicht gelten lassen wollte, beim reproduzierenden Künstler schon gemacht hat, wenn er zugibt (S. 101): „Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Komposition enthält". Denn um es zu bringen, muß er es instinktiv innerlich erfaßt haben[1]). Zu dieser Inkonsequenz mag aber Hanslick — von seiner an sich wohl stark intellektuellen Anlage abgesehen — durch seine Tätigkeit als Musikkritiker verleitet worden sein. Gerade die Aufgabe „kritisch" zu hören, erzeugt im Hörer (auch im an sich mehr gefühlsmäßig aufnehmenden) eine Einstellung auf die rein musikalisch formalen Struktureigentümlichkeiten eines Tonwerkes, die jede gefühlsmäßige Aufnahme zurückdrängt, wo nicht ganz absorbiert. Und so wäre denn der innere Grund dieses Mangels der Hanslickschen Schrift der vorschnelle Schluß von sich auf andere, die übereilte Generalisierung.

Das Ergebnis unserer ganzen Besprechung der Hartmannschen Kritik läßt sich in die Hauptpunkte zusammenfassen: auch Hartmanns Rezension ist nicht frei von mißverstehenden Versuchen, Hanslick Leugnung des Geistigen vorzuwerfen und unterzuschieben: Hartmann weist auf immanente Gegensätze der Hanslickschen Theorie hin, die sich jedoch innerhalb ihrer schlichten lassen. Eine Überlegung zeigt die allgemeine Folgerichtigkeit von Hanslicks Theorie, zugleich aber auch die voreilige Generalisierung persönlicher Eigenart als Grund des Dilemmas in seiner Ansicht vom Gefühl in der Musik.

---

[1]) Hier sei auch die Stellung J. G. v. Kirchmanns (a. a. O. S. 214—216) angeführt, dessen Polemik gegen Hanslick Äußerungen über musikalische Gefühlsdarstellung und Gefühlsausdruck zeigen mag wie vielleicht der Weg zu einer allgemeinen Verständigung in dieser Streitfrage zu finden wäre. Kirchmann räumt ohne weiteres ein, daß eine musikalische Schilderung der äußeren Daten des Gefühlslebens nicht möglich und die Forderung eines solchen verkehrt sei. Dagegen glaubt er an der Schildernngsmöglichkeit der einzelnen Gefühle festhalten zu müssen. Aus seinen weiteren Ausführungen geht jedoch hervor, daß die von ihm gemeinten Gefühle sich in jener Allgemeinheit halten, deren musikalischen Ausdruck durch die Analogie der Bewegung und Dynamik auch Hanslick für möglich hielt. Kirchmann redet davon, daß die Musik nur Stimmungs-, keine Handlungsbilder bieten könne (S. 214), und von der fröhlichen, ausgelassenen Stimmung, welche sie schildern, und ganz allgemein von der Trauer, welche in ihr vernommen werde, gleichviel ob herrührend von Todesfall, Vermögensverlust oder Kränkung usw. — Auch bei anderen Ästhetikern findet sich zuweilen, namentlich in den musikalischen Untersuchungen, neben dem Terminus „Gefühl" der andere der „Stimmung". Und vielleicht wäre der Streit der Meinungen tatsächlich seinem Ende nähergebracht, wenn man sich entschließen könnte, in der Musikästhetik den heißumstrittenen Ausdruck „Gefühl" durch jenen weniger befehdeten „Stimmung" zu ersetzen. Zweifelsohne wäre für viele nicht extreme Bearbeiter des Problems dieser Terminus der bessere Ausdruck für das, was sie meinen. Gefühle liegen, soweit sie in konkret-individuellen psychischen Erlebnissen wurzeln, tatsächlich wohl für die absolute Instrumentalmusik außerhalb ihres direkten Ausdrucks- bezw. Darstellungsbereichs. Sieht man von diesen individuellen Erlebnisdaten ab, so bleibt doch ein

Moos.

Zuletzt haben wir uns nun noch an das nach Lotze und Hartmann dritte Werk zu wenden, das als das jüngste einen geschichtlichen Überblick der Entwicklung musikästhetischen Denkens bietet und um so mehr eine sachliche Darstellung und Würdigung der Hanslickschen Ansicht erwarten läßt, als sein Verfasser Paul Moos zu Anfang seiner Besprechung (Moderne Musikästhetik in Deutschland 1902 S. 79—118) die Absicht ausspricht, Hanslicks Bedeutung für die moderne Musikästhetik „sine ira et studio" abzuwägen. Es wird unsere Aufgabe sein, zu prüfen, ob und inwieweit ihm dies gelingt. Da Moos sich mit seinen Anschauungen über Hanslick zum Teil mit den von uns früher besprochenen Autoren berührt, vor allem aber sehr stark unter dem Einfluß Hartmanns steht, werden in vielen Punkten bloße Hinweise zur Charakteristik genügen.

Auch Moos gibt seine Rezension (wie Brendel, Lotze, Hartmann) in zwei Teilen, deren einer das seiner Ansicht nach Brauchbare, der zweite die Fehler der Hanslickschen Theorie zusammenstellt. Dies bringt neben dem Vorzug der Übersichtlichkeit den Nachteil mit sich, daß Moos seine Zitate aus den verschiedensten Teilen der Hanslickschen Schrift zusammenstellen muß, und diese durch meist nicht wörtliche Zitation sowie durch Zwischenbemerkungen des Rezensenten (die nicht immer als solche kenntlich gemacht sind) häufig nicht im Sinne Hanslicks wirken.

Große Bedeutung legt Moos Hanslicks verschiedenen Äußerungen über die Bewegung und ihre Funktion in der Musik bei, da ihm diese nicht frei von Widersprüchen zu sein scheinen.

Psychisches, dem der Name „unbestimmtes Gefühl" nicht entspricht, da es zwar nicht mehr konkret individuell bestimmt, trotzdem aber noch durchaus bestimmt ist. Diesem allgemeineren, deshalb aber doch nicht etwa verschwommenen, oder vieldeutigen Psychischen wird der Name Stimmung beigelegt (man vgl. hierzu auch O. Hostinsky, Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk S. 22 ff. Außerdem seien zur Festlegung unsrer Bezeichnung die Auffassung von E. Schmitz einerseits angeführt, der in seiner „Musikästhetik" S. 31 Anm. freilich ohne nähere Unterschiedsangabe von Einzelstimmungen und Einzelgefühlen redet, aus deren Zusammensetzung auf einer gemeinsamen Basis oder Grundstimmung der Gesamtinhalt eines musikalischen Kunstwerkes hervorgehe, während Kullak in seinem schon erwähnten Werkchen in offenbar verkehrter Anwendung beide Bezeichnungen vertauscht, indem er die Stimmung dem Gefühl gegenüber als das Besondere ansieht; worüber man auch die Besprechung der Kullakschen Arbeit durch J. Schäffer in der Neuen Zeitschrift für Musik Bd. 50 S. 218 rechte Spalte vergleiche), nicht im engsten Sinne einer zum Dauerzustand gewordenen menschlichen Seelenverfassung, sondern in jenem weiteren, nach dem wir irgendwelche Stimmung in jedem Kunstwerk schlechthin suchen, sei es die in übermenschlichem Suchen zum Himmel emporstrebende eines gotischen Domes oder die leichtlebig geistvolle einer barocken Porzellangruppe, die abendschattige des „Kilchberg" von C. F. Meyer, die einsam-dämmrige der segantinischen „Frühmesse", die sieghaft lachende der „Waldvögeleinszene" im „Siegfried" oder endlich die sorglos naive der Cis-Dur-Fuge Bd. 1 Nr. 3 des „wohltemperierten Klaviers". Die Beispiele ließen sich ins Ungemessene mehren, und ein leichtes wäre es, durchweg Werke anzuführen, in welchen in diesem Sinne eine Stimmung oder — bei in der Zeit ablaufenden Werken — Stimmungen weben, die sich jedoch auf eigentliche Gefühle nicht festlegen lassen. Daß diese Stimmungen — in der absolut musikalischen Gestaltung an sich schon der allerzartesten Nuancierung fähig — sich beim Zusammentreffen von Musik und Dichtung mit Leichtigkeit zum Gefühl verdichten, dessen konkrete Bestimmtheit der Text bietet, bedarf kaum der Erwähnung. Warum gerade in der Musik von allen Künsten am intensivsten und meistens offenbar Stimmungen zu weben vermögen, bedarf noch der wissenschaftlichen Erforschung. Die Theorie Hanslicks von der bloßen Analogie der Dynamik und Bewegung reicht gewiß nicht aus, da sich bei einiger Überlegung Melodie, Harmonie und Klangfarbe ohne weiteres als mindestens ebensosehr mitwirkende Stimmungsträger offenbaren. Faktoren, die Hanslick freilich nicht mitreden ließ, vielleicht weil er fürchten mußte, mit ihnen der Gegnerschaft wieder neuen Anlaß zu Widerspruchsnachweisen zu geben, vielleicht auch, weil er ihre Bedeutung tatsächlich nicht restlos erkannte.

So erwähnt er zunächst (S. 86) Hanslicks Forderungen eines geistigen Gehaltes in der Musik (S. 62 u. 63), schiebt dann die persönliche Bemerkung ein: es könne daher auch davon nicht die Rede sein, daß die Musik sich in bloßer Bewegung erschöpfe, denn (das Folgende ist Hanslick-Zitat) „Seelenbewegungen als Bewegungen an sich, ohne Inhalt, sind kein Gegenstand künstlerischer Verkörperung, weil diese ohne die Frage: was bewegt sich oder wird bewegt?, nirgends Hand anlegen kann“ (11. Aufl. S. 44). „Der Klang und die Bewegung sind erst das Elementarische der Musik“ (S. 120). — Etwas später (S. 89) greift er auf diese Zusammenstellung zurück und erklärt es als schroffen Selbstwiderspruch, wenn Hanslick (S. 27) den Begriff der Bewegung als den für die Untersuchungen des Wesens und der Wirkung der Musik wichtigsten, bisher auffallend vernachlässigten, und gerade die Bewegung für dasjenige Element erklärt, das die Musik mit den Gefühlen gemeinsam hat. Die Widersprüche entstehen in Wirklichkeit nur durch die Art, wie Moos verschiedene Zitate von ganz verschiedener Bedeutung ohne weitere Unterscheidung gleichwertig nebeneinander stellt. Sorgfältige Lektüre zeigt, daß Hanslick in dem zuerst angeführten Zitat mit „Seelenbewegungen an sich“ (Stade würde sagen: Nervenschwingungen) in der Tat nur Bewegungen auch ohne ein Tonsubstrat meint, an welchem erst eine künstlerische Verkörperung Hand anlegen könnte, Bewegungen, die für eine Untersuchung des Wesens der Musik nicht in Frage kommen, da in einer solchen der Begriff der Bewegung natürlich immer mit dem der bewegten Töne verknüpft ist. Das zweite von Moos angeführte Zitat (S. 120) heißt nach Hanslicks Text nur: „Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt“. Dem eindringenden Leser wird aus dem Zusammenhang, in dem diese Worte stehen, ohne weiteres klar, daß es sich nicht um jene Aufstellung handelt, die Moos daraus gemacht hat, sondern um die physiologisch elementarische Wirkung der Bewegung — vor allem wohl des Rhythmus, die nichts zu tun hat mit jener künstlerischen Gestaltung der im geistfähigen Tonmaterial waltenden Bewegung, die Hanslick meint, wenn er ihr die Fähigkeit, „durch Schöpferkraft in tausend Abstufungen und Gegensätzen gestaltet“ zu werden, zuspricht. Und diese Bewegung meint Hanslick, wenn ihm der Begriff der Bewegung als der wichtigste und fruchtbarste in den Untersuchungen über Wesen und Wirkung der Musik erscheint. — Daraus ergibt sich, daß nur die von Moos gegebene Auslegung und Abänderung der Zitate den von ihm dann Hanslick vorgeworfenen Widerspruch geschaffen hat.

Mit gutem Blick erkennt Moos dagegen die Oberflächlichkeit, zu der Hanslick seine Theorie des Zusammenhangs von Gefühl und Musik verurteilt hat, durch die Annahme: gemeinsam sei beiden nur die Bewegung, die zudem vom Gefühl immer nur das Unwesentliche seines Charakters sei. Und mit richtigem Instinkt greift er zur Widerlegung zu Beispielen aus der Vokalmusik[1]). Freilich

[1]) Nach derselben Taktik verfährt auch William Wolf bei der „Prüfung der formalistischen Ansicht“ in seiner freilich stark populär gehaltenen „Musikästhetik in kurzer und gemeinfaßlicher Darstellung“ (vgl. dort S. 8). Überwiegend vom Interesse für und der Theorie über die Vokalmusik bestimmt, tritt der ungleich bedeutendere Gervinus gegen Hanslick auf. Ausführliches Referat über seinen „Händel und Shakespeare“ würde zu weit führen, daher sei nur seine Stellung im allgemeinen und zu Hanslick kurz gekennzeichnet. Für den Verehrer Händelscher Oratorienkunst liegt das Schwergewicht der Musik schlechthin auf der Vokalmusik. Sie allein ist nach Gervinus erst die wirkliche Vollendung musikalischer Ausdrucksmöglichkeit. Daraus ergibt sich naturgemäß Gegnerschaft gegen Hanslick, der zu behaupten wagte, man dürfe dem Vermögen der Tonkunst nur das zuschreiben, was die absolute Instrumentalmusik vermöge. Und in der Tat stützt sich Gervinus in seiner kurzen direkten

hat Hanslick gegen die Heranziehung der Vokalmusik in dieser Frage von jeher Einwand erhoben, da sich (S. 34) in einer Vokalkomposition die Wirksamkeit der Töne nie so genau von jener der Worte trennen lasse, und erinnert (S. 36) mit Recht daran: wenn es sich um die Wirkung der Dichtkunst handle, so werde es niemandem einfallen, die Oper als Beleg hervorzuheben; es brauche größerer Abstraktion aber nur derselben Einsicht, um bei den Grundbestimmungen musikalischer Ästhetik ein gleiches zu tun. — Jedoch, mag man sich deshalb auch der Vokalmusik zur Beweisführung nicht unwidersprochen bedienen können, eine Beziehung zwischen Musik und Gefühl und zwar eine sehr enge, setzt jedes einfache Lied unbedingt voraus. Denn bestünde eine solche nicht, so würde die dann ja gefühlsindifferente Musik zu dem unbestrittenen Gefühlsgehalt des Gedichtes dissonieren, somit ihn ertöten.

Polemik gegen Hanslick (a. a. O. S. 172/73) auf den Vorwurf, dieser lasse überhaupt nur die Instrumentalmusik als die einzig wahre und echte Musik gelten, und gelangt von diesem Irrtum dann auch zu einer durchaus schiefen Auffassung dessen, was Hanslicks Schrift wollte; eine Stellungnahme, die sich wohl aus seiner persönlichen Neigung zur Vokalmusik, nicht aber aus seinen sonstigen musikästhetischen Anschauungen erklärt. Denn im Grunde steht Gervinus den Hanslickschen Ansichten über die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik zweifelsohne ziemlich nahe. Auch er betont als ein „allgemeines Zugeständnis“ (S. 150 a. a. O.), „daß die Instrumentalmusik das Gefühl nur von seiten seiner Bewegung im großen entfalte, von der Gefühlswelt, die in der Sangkunst an dem festesten und breitesten Materiale dargestellt wird, nicht den vollen Gehalt, sondern nur ein Schemen zu geben vermag“. Er erklärt (S. 162): „Was über die Grundgefühlsstimmungen in Freud und Leid nicht wesentlich hinausgeht, das ist die bloße Spielkunst (Instrumentalmusik) sehr wohl imstande, nicht allein in allgemeinen Umrissen zu entwerfen, sondern höchst mannigfaltig in stärkerem oder schwächerem Lichte oszillieren, in Flut und Ebbe wechseln zu lassen“ (Äußerungen in diesen Anschauungen finden sich auch noch S. 216, 244, 262, 264, 314 u. andere Stellen). Auch er spricht geradezu von der Unmöglichkeit einer individuellen Gefühlsdarstellung ohne das Wort als Grundlage (S. 164) und weist in seiner weitläufigen Analyse der Gefühle, soweit sie als Material der Musik in Frage kommen oder nicht der Instrumentalmusik, entsprechend ihrer Fähigkeit nur das unterste Bereich der sogenannten „allgemeinen Gefühlsstimmungen“ zu (so vor allem S. 226). Das Hauptgewicht seiner Analyse der Gefühle legt er naturgemäß freilich auf jenes für ihn wichtigere Gebiet, wo Wort und Ton sich zum Gefühlsausdruck vereinen. Seine ungemein eingehenden und anziehenden Ausführungen über dies Problem müssen als wichtige Ergänzung unbedingt da herangezogen werden, wo Hanslick abbrach, in dem Gefühl, daß hier die Konsequenz seiner Theorie zur Verkehrtheit führen müßte wo er deshalb diese Konsequenz mit der im Text oben (S. 41 dieser Arbeit) angeführten Begründung ablehnt. G. Engel endlich, von Moos (vgl. dessen Darstellung und Kritik a. a. O. S. 260—308) nicht zu Unrecht unter die Eklektiker in der Musikästhetik gezählt, vollzieht eine fast reinliche Scheidung seiner Stellung zu Vokalmusik auf der einen, Instrumentalmusik auf der andern Seite. Er steht daher trotz seiner prinzipiellen Gegnerschaft manchen Hanslickschen Ansichten nahe. Auch er ist sich der Schiefheiten bewußt, die eine Beurteilung der Instrumentalmusik einseitig vom Gesichtspunkt der Vokalmusik verursacht, und er teilt nun einfach die Musik in die beiden Machtbereiche nach ihrer Tendenz, wonach der Instrumentalmusik mehr die rein formale Gestaltung, der Vokalmusik mehr die Darstellung der Affekte, des Gefühlslebens überhaupt zufällt (vgl. Engels Ästhetik S. 70). Sonach entspricht auch der Instrumentalmusik mehr die rein musikalisch-thematische folgerichtige Entwicklung, indes die Vokalmusik auf solche verzichten kann, da sie ihm musikalisch freiere Assoziation unter dem Gesichtspunkt des Textsinnes zusammmengehalten weiß (S. 15). Damit erhält natürlich auch die Tonmalerei erst in der Vokalmusik Sinn und ästhetischen Wert (S. 159), und die Programmusik muß, wie schon oben erwähnt, abgelehnt werden. Nicht ganz konsequent, aber durchaus dankenswert ist dagegen Engels Hinweis auf die tonsymbolischen Ausdrucksfähigkeiten der verschiedenen Instrumente nach ihrer Klangfarbe infolge ihres Obertonreichtums; eine Problemgruppe, die ja Hanslick allzukurz beiseite schiebt, obwohl gerade ihre gründliche Bearbeitung für die Frage des Ausdrucks auch der Instrumentalmusik sehr viel versprach. Seine daran anknüpfende Polemik gegen Hanslicks allerdings schwaches Beispiel von den in italienischen Gottesdiensten gespielten Opernarien halten wir für weniger bedeutsam, wie denn überhaupt seine Stellung gegen Hanslick weniger positive Resultate ergibt als sein Eklektizismus und seine rein theoretisch-akustisch-harmonischen Untersuchungen.

Moos aber begnügt sich vorläufig mit dem Hinweis auf die Unzulänglichkeit der Hanslickschen Theorie und dem Vorwurf der Blasphemie; und vor seinem Versuch, diese durch eine brauchbare Theorie zu ersetzen, muß uns eine andere Stelle seiner Kritik noch beschäftigen. Hanslick spricht am Anfang des 5. Kapitels (S. 121 unten) von dem „Besonderen", dem „Künstlerisch-Individuellen" jeder Tondichtung, das dem bloß gefühlsschwärmenden „pathologischen" Hörer entgehe. Dazu bemerkt Moos (S. 91): „Worin sollte aber das Besondere, das künstlerisch Individuelle des musikalischen Gefühlsausdruckes im Gegensatz zur bloßen Dynamik und Bewegung liegen, wenn nicht im Ausdruck dessen, was den Kern des Gefühls bedingt?"

Ganz abgesehen davon, daß Moos hier wieder die Begriffe Dynamik und Bewegung irrtümlich einsetzt, wo Hanslick von der „Naturgewalt der Töne", also auch vom außerästhetischen pathologischen Aufnehmen der Musik spricht (vgl. auch die Laurencin-Besprechung), setzt er außerdem auch für „das künstlerisch-Individuelle der Tondichtung" „das Künstlerisch-Individuelle des Gefühlsausdrucks". Durch diese Einsetzung wird der Schluß suggeriert, daß das Künstlerisch-Individuelle eines Tonwerkes *nur* ein Individuelles des Gefühlsausdruckes sei, eine Auffassung, die nicht nur Hanslicks Ansicht auf den Kopf stellt, sondern auch (falls es sich nicht nur um Schiefheit des Ausdrucks handelt) auf Moosens musikalisches Verständnis kein günstiges Licht wirft.

Die nun folgende Theorie der unbestimmten Gefühle, welche die Musik darstelle, soll Ersatz bieten für Hanslicks unzulängliche Theorie der Wiedergabe nur des Dynamischen der Gefühle. Wie Hartmann deutet auch Moos darauf hin, daß Hanslick das Wesen des Gefühles nur in die bewußten, bestimmten Vorstellungselemente verlege, und darüber — obwohl ihm die unbewußte Vorstellung nicht unbekannt sei (Hanslick 11. Aufl. S. 22) — die unbewußten Elemente, die den Kern des Gefühles bedingen und in der Musik ihren tiefsten Ausdruck finden, vergesse. Die Musik drücke demnach vom Gefühl gerade das aus, was nicht in Worte und Begriffe eingehe, und werde so erst recht zu einer Sprache des Gefühls. So fänden auch die Liebe und Kampflust in ihr einen Ausdruck, wenn auch nicht mit der Bestimmtheit des zum vollen Bewußtsein gelangten Gefühls. Unter unbestimmten Gefühlen werde man (im Gegensatz zu Hanslicks verkennender Ableugnung) solche verstehen müssen (S. 91/92), denen entweder ein bestimmtes Ziel und Objekt fehle (unbestimmte Freudigkeit, Sehnsucht, Trauer, Wehmut, Verstimmung), oder die aus verschiedenen Gefühlsmomenten so zusammengesetzt seien, daß wir sie mit Worten nicht bestimmt zu bezeichnen vermögen. Diese unbestimmten Gefühle seien aber eben nicht wie Hanslick meine, „Bewegungen an sich" (S. 92), bloße innere Dynamik, sondern sie blieben immer ein Fühlen, d. h. inhaltlich erfüllte Bewegungen. Darum liege auch kein Widerspruch darin, daß unbestimmtes Fühlen Gegenstand künstlerischer Darstellung werde. Die künstlerische Darstellung des unbestimmten Fühlens aber vollziehe sich dann auf dem gleichen Wege wie die des bestimmten; nicht das unbestimmte Gefühl als solches werde dargestellt, sondern die Art seines Sichäußerns, seines „in die Erscheinung Tretens", und das bedinge schon Individualisierung, Prägen des Bestimmten aus dem Unbestimmten im sinnlichen Ausdruck.

Wir sehen bei dieser Moosschen Theorie einmal ganz davon ab, daß die zweite Art, die aus verschiedenen Gefühlsmomenten zusammengesetzten Gefühle viel eher als gemischte, nicht aber wohl als unbestimmte Gefühle anzusprechen wäre; ganz allgemein kommt auch diese Theorie eigentlich über eine Reihe von Behauptungen über das „*daß*" eines Zusammenhanges zwischen Musik und Gefühl nicht hinaus. Das „*Wie*" dieses Zusammenhanges bleibt nach wie vor im Dunkeln;

denn die bloße Behauptung, es handle sich nicht um „Bewegungen an sich, sondern um inhaltlich erfüllte Bewegungen, gibt darüber so wenig Aufschluß wie die darauffolgende: die Darstellung vollziehe sich auf demselben Wege wie jene der bestimmten Gefühle, deren Unmöglichkeit für die Musik Moos (S. 91) kurz zuvor zugegeben hat. Und endlich drängt die Tatsache, daß die Analogie zwischen Dynamik des musikalischen und des Gefühlsablaufs immerhin eine Erklärungsmöglichkeit bietet, doch wieder zu der Annahme, es handle sich auch bei jener „Art des in die Erscheinung Tretens", dessen Schilderung Moos der musikalischen Darstellung zuteilt, doch wieder um das Dynamische des Ablaufs, wenn auch nicht im oberflächlichen Hanslickschen Sinne, sondern etwa in der Art, wie Brendel und die anderen sich die Analogie bis ins einzelne differenziert dachten. Mit Moos aber schließt für unsere Darstellung die Reihe der Versuche, die —, eben von Brendel an, nach der Einsicht, die Musik könne die durch Gedanken und Vorstellungen bestimmten Gefühle nicht als solche darstellen, über die Unzulänglichkeit der daraus abgeleiteten Theorie des Dynamischen bei Hanslick hinauszukommen suchen, sämtliche aber nur bis zu Hypothesentheorien gelangen, ohne eigentlich das Problem zu lösen. Eine Beobachtung, die den Hanslickschen Fehler gewiß nicht aufhebt, aber doch vielleicht verständlicher erscheinen läßt.

Von Hanslicks Begriff „musikalische Idee" hat Moos dieselbe Vorstellung bloß materieller „Tonformen" wie Hartmann (s. oben S. 33), und bemerkt daher zu Hanslicks Forderung (S. 59): Die Musik solle musikalische Ideen ausdrücken: „gerade die musikalischen Ideen, d. h. den idealen gefühlsmäßigen Gehalt der Musik hat Hanslick aber durch seine eigenen Deutungen zerstört. „Wir sehen auch hier wieder (vgl. S. 42), daß es für Moos offenbar überhaupt nur einen gefühlsmäßigen Gehalt der Musik gibt, welche Anschauung ihm natürlich das Verständnis der „musikalischen Ideen" noch mehr verschließt als Hartmann, der immerhin stets von „Geistes- und Gefühlsgehalt" redet. — Von Hartmann scheint Moos auch in der Auffassung der Hanslickschen Begriffe „Inhalt" und „Gehalt" beeinflußt zu sein. Nur daß er diese Unklarheit benutzt, Hanslick Geistleugnung unterzuschieben. Er macht zwar selbst darauf aufmerksam (S. 103), daß Hanslick den Begriff „Inhalt" sowohl im Sinne von „Stoff, Gegenstand, Sujet" als auch im Sinne von „geistigem Gehalt" gebrauche. Statt aber sich einer genauen Umschau zu befleißigen, welche von beiden Bedeutungen Hanslick jeweils meint und nur meinen kann, stellt er (S. 104) als Ergebnis seiner Untersuchung folgende Deutung des bekannten Satzes von den tönend bewegten Formen als Inhalt der Musik auf: Als wahre Konsequenz der Hanslickschen Denkweise ergäbe sich die These „Tönend bewegte Formen sind der künstlerische Inhalt (= Gehalt) der Musik". Es handelt sich um die bekannte Verkennung der Begriffsbedeutung zu Beginn des dritten Kapitels, zu deren Aufklärung wir auf die früheren Besprechungen hinweisen. Nachdem aber Moos einmal durch diese Deutung der Stelle die Geistleugnung Hanslicks erwiesen glaubt, bringt er dafür noch eine Reihe von Belegen. So meint er (S. 104/05), da Hanslick der Immanenz des Gefühles in den Tonformen nicht gerecht werden könne, die Töne aber auch keinen anderen geistigen Inhalt in sich aufzunehmen noch auszudrücken vermögen, d. h. keine Begriffe, Vorstellungen, Anschauungen, Urteile, so blieben endgültig nur die Formen an sich, mit Ausschluß alles geistigen Inhaltes. — Wenn Moos schon außer den oben aufgezählten keine Faktoren geistigen Inhalts für die Musik anerkennen wollte, so durfte er zum mindesten nicht in der ersten Abteilung seiner Rezension anerkennend Hanslicks Worte (S. 63) zitieren (11. Aufl. S. 63): „In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im-

stande sind. Es liegt eine tiefsinnige Erkenntnis darin, daß man auch in Tonwerken von „Gedanken" spricht, und wie in der Rede unterscheidet da das geübte Urteil leicht echte Gedanken von bloßen Redensarten. Ebenso erkennen wir das vernünftig Abgeschlossene einer Tongruppe, indem wir sie einen „Satz" nennen. Fühlen wir doch so genau wie bei jeder logischen Periode, wo ihr Sinn zu Ende ist, obgleich die Wahrheit beider ganz inkommensurabel dasteht" und weiterhin Hanslicks Bestimmung des Komponierens (S. 174) als „Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material". — Dieselbe Andeutung einer Geistleugnung liegt dem Ausruf (S. 105) zugrunde: es könne jetzt kein Zweifel mehr bestehen, was Hanslick meine mit der Behauptung: der Inhalt der Egmont-Ouvertüre seien Tonreihen —, wobei er natürlich verschweigt, daß Hanslick sofort weiterfährt (S. 155): „welche der Komponist nach musikalischen Denkgesetzen aus sich erschuf". Und ähnlicher Beispiele mehr, die hier überflüssig sind, da Moosens Stellung „sine ira et studio" wohl genügend charakterisiert ist.

Wird Moos also hier der Hanslickschen Ansicht nicht gerecht, so sind doch seine folgenden Bemerkungen gegen Hanslicks Vorschläge der Textvertauschung in der Vokalmusik (S. 106 ff.) wieder in ihrer Richtigkeit anzuerkennen, besonders wegen der Vorsicht, mit der er sich über das Problem des mehrstrophigen Liedes, über die von Bach und vor allem von Händel selbst vorgenommenen Textvertauschungen und ähnliche Exempel ausspricht, die zwar zu Hanslicks extremer Ansicht noch nicht berechtigen, immerhin aber auf die Weitherzigkeit[1]) und Vieldeutigkeit des musikalischen Gefühlsgehaltes und auf die Schwierigkeiten, deren Grenzen zu bestimmen, hinweisen. Die nur angedeutete psychologische Theorie Moosens: eine zarte, innige Wehmut (S. 107), sei das dem Schmerz und der Freude gemeinsame Element, das bei der von Hanslick angeführten Arie des Orpheus (S. 37/38) die Textvertauschung zulasse — diese Theorie scheint uns die Lösung des Problems doch noch nicht zu bringen, da wir zwar wehmütige Freude kennen, aber die Freude des Orpheus beim Wiederbesitz der Gattin nach Glucks Meinung gewiß nicht eine wehmütige sein soll.

Gestreift sei nur eine Unbeholfenheit bei Moos, die uns an Ambrosens Stellung zum Arabeskenvergleich Hanslicks erinnert. Moos gibt zu (S. 109), es möge immerhin möglich sein, daß die Egmont-Ouvertüre ohne inneren Widerspruch auf „Tell" oder die „Jungfrau von Orleans" übertragen werde, nicht aber auf „Macbeth", „Coriolan" „Lear", „Wallenstein" usw., da die individuelle Färbung der Dichtungen einerseits und der Komposition Beethovens andererseits hier doch zu inneren Widersprüchen führte. Warum und inwiefern, weiß Moos aber nicht zu sagen.

Dagegen weist Moos (allerdings wohl nach dem Vorbild Eduard v. Hartmanns) auf die Wichtigkeit des Problems der Tonsymbolik[2]) hin, das Hanslick zwar anschneidet, aber im Bewußtsein, es nicht lösen zu können, beiseite schiebt (S. 27—29). Auch Moos begnügt sich (S. 111/12) mit dem Hinweis; ganz begreiflich, da das Problem auch heute noch seiner Lösung durch die Wissenschaft speziell die experi-

---

[1]) Man vgl. dazu auch die treffenden Bemerkungen von Gervinus über Händels Textvertauschungen („Händel und Shakespeare" S. 430—435, namentlich S. 432).

[2]) Mit dem Problem der Tonsymbolik befaßt sich auch ein Aufsatz von A. Kullak in der „Neuen Zeitschrift für Musik" Bd. 67, der zwar verschiedene Arten und Stufen der Tonsymbolik von der mehr elementaren Symbolik des dynamischen des Gefühlslebens bis zur höheren Symbolik der Klassizität, die nur erst Seelenvorgänge von einfacher, monumentaler Bedeutung gebe und zur höchsten Symbolik der Modernität, welche bis in die feinsten Einzelheiten spezieller psychischer Beziehungen eindringe unterscheidet, dem Kernproblem aber, worauf Wesen und Wirkung solcher Tonsymbolik beruhe, prinzipiell aus dem Wege geht.

mentelle Psychologie wartet, die vor allem zu untersuchen hätte, wieviel von der symbolischen Auffassung der einzelnen musikalischen Faktoren ganz individuell und wieviel allgemein subjektiv durch die psychische Anlage des Menschen überhaupt — soweit der auf Musik reaktionsfähig ist — bedingt ist.

Das Mißverständnis von Hanslicks Ausspruch (S. 101): der Spieler könne zwar nur bringen . . . Richtigkeit der Noten — teilt Moos mit Stade (s. oben S. 27) auf dessen Besprechung wir verweisen. Ebenso genügt zur Erläuterung von Mosens Bemerkungen über die musikalische Reproduktion der Hinweis auf das in der Besprechung Hartmanns und Stades Gesagte. In seiner Stellung endlich zu Hanslicks Ansicht vom Kampf zwischen musikalischem und dramatischem Prinzip in der Oper erinnert Moos stark an Brendel. Er spricht vom Zusammenschweißen beider Prinzipien kraft schöpferischen Vermögens, hält es aber für selbstverständlich, daß die Musik die zu solcher Vereinigung notwendigen Opfer (S. 117) ihrer spezifischen Schönheit zu bringen habe.

Rückblickend finden wir auch in Moosens Darstellung und Besprechung der Hanslickschen Lehre trotz vieles Richtigen nicht restlos jene über den Problemen stehende Sachlichkeit gewahrt, die eine geschichtliche Darstellung erwarten läßt: um so mehr, wenn sie in so großem Zeitabstand von der betreffenden literarischen Erscheinung und in der Absicht auftritt, „sine ira et studio“ darzustellen und abzuwägen. Erstaunen wird diese Feststellung den Leser von Moosens „Moderner Musikästhetik“ aus dem Grunde kaum, weil er den Verfasser darin überhaupt stets mehr mit dem Idealismus in der Ästhetik sympatisieren und am Ende sich als Anhänger der Ästhetik Eduard v. Hartmanns bekennen sieht, den er (S. 398) als den größten Ästhetiker unserer Zeit bezeichnet.

Arthur Seidl.

Ein kurzes Eingehen auf Arthur Seidls Schrift: „Vom Musikalisch-Erhabenen“ (in erster Aufl. 1887, in zweiter stark vermehrter 1907) rechtfertigt sich durch die in ihm enthaltene Polemik gegen Hanslick. Im oben gegebenen Rahmen einer Gesamtarbeit über Hanslick gehörte jedoch eine Besprechung der Seidlschen Schrift in die Darstellung des Idealismus Wagnerscher Richtung mit kritischer Tendenz gegen Hanslicks Formalismus, da weitaus den größeren Teil Seidls Abhandlung über das Musikalisch-Erhabene einnimmt, die sich durchaus auf die Wagnersche Anschauung von Musik, ihrem Wesen und ihrer Wirkung aufbaut. Eine Gesamtstellungnahme zu dieser Schrift überschritte daher die Grenzen der hier gestellten Aufgabe und erübrigt sich außerdem auch schon durch die Besprechung von Paul Moos, der in seiner „Modernen Musikästhetik in Deutschland“ (S. 327 ff.) wohl die prinzipiellen und wesentlichen Schwächen der Seidlschen Theorien schon kurz zusammengefaßt hat. Mit Hanslick befaßt sich Seidl nur im ersten Kapitel seiner Schrift eingehender, um sich durch Ablehnung der Formaläſthetik den Weg freizuhalten für seine fast durchweg entgegengesetzten Gedankengänge. Es ist daher an dieser Stelle auch nur auf jenes erste Kapitel einzugehen, das sich in drei wesentlich verschiedene Partien gliedert, deren erste eine Art Erklärung für die formalästhetische Anschauungsweise bietet, indessen sich die mittlere rein polemisch gegen einzelne Sätze Hanslickscher Theorie wendet, während in der letzten der Verfasser auf Hanslicks eigentlichen vermeinten Kardinalfehler und seine eigenen Pläne, diesen in den anschließenden Kapiteln gutzumachen, hindeutet. Die beiden ersten Partien sind für unsre Aufgabe ziemlich bedeutungslos und erledigen sich daher kurz. Seidl sucht sich den Hanslickschen und allgemeiner überhaupt den ästhetischen

Formalismus zu erklären aus „einer spezifisch klimatischen Notwendigkeit des Denkens und orohydrographischen Voraussetzung des Fühlens (Seidl 2. Aufl. S. 38 ff.) unter Hinweis[1]) auf den vom unsrigen so sehr verschiedenen musikalischen und allgemeinen Schönheitsbegriff anderer Völker und durch Feststellung des Gegensatzes von mehr germanischem Bedürfnis nach ideellem und geistigem Gehalt und mehr romanischer Vorliebe für die rein sinnlich-schöne Form bei aller Kunstbetrachtung[2]). An sich wäre dieser Gedanke geeignet, eine gerechtere Beurteilung der formalästhetischen Richtung zu fördern, da man zweifelsohne keinerlei Recht hat, das germanisch-nordische Empfinden und Bedürfnis der Kunst gegenüber zum richtigeren oder gar zum einzig richtigen zu stempeln. Bei Seidl findet sich freilich von einer solchen vorurteilslosen Einstellung trotz des Vorausgegangenen nichts und es bedeutet denn doch wohl eine starke Unterschätzung Hanslicks und seiner Gedankengänge, wenn er glaubt, letztere zurückführen zu können auf ein „in ihm (Hanslick) zuletzt unüberwindliches, mehr Südlich-Wienerisches Schönheitsgefühl: auf jenen dort grassierenden, sensualistischen Hedonismus des guten Essens und der leichten Verdauung, der es sich gern an dem reizvollen Formspiel genügen läßt, auch hier nur das Angenehm-Wohlgefällige, Bequem-Übersichtliche sucht und in mehr oder minder naiver Oberflächenkultur nach einem (tiefer liegendem) Inhalte gar nicht weiter frägt" (Vom Musikalisch-Erhabenen S. 40). Daß Hanslick doch nicht so ganz dieser oberflächlich hedonistische Bequemlichkeitsformalist ist (als welcher er natürlich von Seidls Standpunkt Schopenhauerisch-tragischpessimistischer Weltanschauung nur verachtenswert sein könnte), kann sich Seidl freilich nicht ganz verbergen, geht jedoch über Hanslicks Beseelungsforderung für das musikalische Kunstwerk kurz mit der uns schon von anderen Autoren her bekannten Bemerkung hinweg: Hanslick habe solche Zugeständnisse ja stets wieder durch allzu rigoristische Bekräftigung des Gegenteils zurückgenommen. Eine Umgehung des wirklichen Sachverhalts auf die hier nicht mehr einzugehen ist. Noch weniger beweist die bei Seidl nun folgende Einzelpolemik ein wirklich eindringendes Verständnis für die Hanslicksche Theorie. Da es sich um lauter von uns in Besprechungen früherer Rezensenten und Gegner schon erörterte Einwände handelt, so genügen hier Hinweise.

Seidl selbst legt dieser Polemik gegen Einzelsätze Hanslicks weder große Bedeutung bei noch spricht er sie als sachliche und exakte Leistung wissenschaftlicher Kritik an, wie sein schließliches Geständnis beweißt: „Alle diese Schwierigkeiten und Differenzen im logischen Ausdruck sind vielleicht noch Kleinigkeiten und vorübergehende Mängel, die wohl bei einigem guten Willen auf beiden Seiten ausgeglichen bezw. beigelegt werden könnten, gegenüber einem großen Grundirrtum ..." (Vom Musikalisch Erhabenen S. 44). Wir wenden uns also von diesem von Seidl selbst nicht wichtig genommenen polemischen Präludien zu seinem eigentlichen Haupteinwand gegen Hanslicks Theorie, der sich kurz dahin zusammenfassen läßt: Hanslick spricht in seiner ganzen Schrift nur vom Musikalisch-Schönen, ohne sich die Frage vorzulegen, ob es denn überhaupt von vornherein als Axiom gültig sei, daß Gehalt und Wesen der Tonkunst ein Spezifisch-Schönes sein müsse. Schon Karl Fuchs, dem sich Seidl hier durchaus anschließt, habe aber in seiner Dissertation „Präliminarien

[1]) Fast wörtlich kehrt der Hinweis auch in Stefanis Dissertation (a. a. O. S. 5/6) wieder, die der Seidelschen Arbeit überhaupt sehr nahe steht, mit ihr auf Kant fußt und zum Teil dann auch zu fast Kantischer Definition des Erhabenheitserlebnisses gelangt (vgl. a. a. O. S. 71).

[2]) In dieser Feststellung hat Seidl nicht nur die von ihm erwähnten Musikästhetiker: Hand und W. Chr. Müller, sondern zuvor schon Goethe zum Vorgänger. Vgl. Goethes Übersetzung von „Rameaus Neffe" von Diderot und Goethes Noten dazu. Goethe Werke, Herzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe, Kunstschriften I S. 602 ff.

zu einer Kritik der Tonkunst" (§ 2) nachgewiesen „daß der Gesichtspunkt der Schönheit in der Musik niemals ein summarisches Prinzip der Rezension als der auf das Ganze eines Werkes angewandten Kritik abzugeben vermag, daher denn auch ein etwa darauf abzielendes Unternehmen verdächtig erscheinen muß, wenn es mit der Erklärung anhebt, es handle „vom Musikalisch-Schönen" (Fuchs S. 11). Ferner herrsche seit Kant in der philosophisch-ästhetischen Forschung die bekannte Gegenüberstellung oder Koordinierung der beiden Begriffe des Schönen und des Erhabenen so durchaus vor, daß man nicht berechtigt sei, den des Erhabenen in einer Untersuchung über das Wesen der Musik so völlig zu ignorieren, wie es Hanslick getan habe. Kurz, für Seidl besteht Hanslicks Hauptfehler darin, keine Theorien des Musikalisch-Erhabenen ausgebaut zu haben, ja sogar einer solchen im Wege zu stehen und Seidl befaßt sich nun im Schluß seines ersten Kapitels vor allem mit dem Nachweis, daß auch die Musikästhetik nach Hanslick sich mit der Kategorie der Erhabenheit nicht genügend befaßt habe, und mit seinem eigenen Plan, dies Versäumnis in den anschließenden Kapiteln gutzumachen.

Zu einem endgültigen Urteil über die Berechtigung des Seidlschen Vorwurfs gegen Hanslick kann wohl nur ein Vergleich der Leistungsfähigkeit der entgegengesetzten Theorien beider führen. Einen solchen aber regt Seidl unbeabsichtigt selbst an, wenn er nach seinem Hinweis auf die beiden in der Ästhetik altgewohnten Kategorien der Erhabenheit und Schönheit fortfährt: „Man kann allerdings noch darüber streiten, ob beide Begriffe als absoluter Gegensatz zu fassen seien, oder ob sie nur im relativen, engeren Sinne gemeint sind und, als solche, noch innerhalb des Bereiches eines höheren, absoluten und allgemeinen Begriffes des ‚Ästhetischen' liegen, der wieder in diese beiden (aber auch das Häßliche, Komische, Tragische usw.) als seine Unterarten zerfallen würde (S. 46)". Mit der Frage einer Einordnung der Begriffe des Schönen, Erhabenen, Häßlichen, Komischen, kurz der sogenannten ästhetischen Modifikationen unter den Gattungsbegriff des Ästhetischen haben sich schon frühzeitig Herbart und Home, sodann Fechner und in neuerer Zeit auch Karl Groos [1]) befaßt, der in überzeugenden Gedankengängen auf den größeren Umfang hinweist, den der Begriff des Ästhetischen vor dem des Schönen (und analog gilt das auch von den übrigen Modifikationen) voraus habe, so daß ihm vor allen übrigen die Bedeutung eines Grundbegriffes für die Ästhetik zukommt. Groos läßt sich allerdings dann verleiten, entsprechend seiner stark psychologischen Einstellung das vorwiegend wesentliche Merkmal dieses Begriffes des Ästhetischen nur im subjektiven ästhetischen Verhalten, also im interesselosen Spiel der inneren Nachahmung zu sehen, was letzten Endes zum Wertrelativismus führen müßte, dem wir nicht beistimmen können [2]). Im übrigen aber bietet zweifelsohne die Groossche Überordnung

---

[1]) Vgl. dazu: Karl Groos, Ästhetisch und schön, Aufsatz in den Philosophischen Monatsheften Bd. 23 Jahrg. 1893 (nicht, wie Seidl anführt, 1903) und kürzer über dasselbe Thema in Karl Groos, Einleitung in die Ästhetik 1892 S. 46—50.

[2]) So führt auch Alois Fischer in seinem Aufsatz: „Ästhetik und Kunstwissenschaft" (Münchener Philosophische Abhandlungen, Theodor Lipps zum 60. Geburtstag gewidmet 1911 S. 100 und 101) Begriffsbestimmungen wie diese:

Ästhetik sei die Lehre vom ästhetischen Genuß und von der künstlerischen Produktion, erweisen sich als Zirkelerklärungen oder verengern in psychologischer Einseitigkeit das Gebiet der ästhetischen Tatsachen. — Und S. 101: „Die Aufgabe, das Genießen und Schaffen, diese psychischen Vorgänge zu erforschen, besteht zu Recht, bildet ein Teilproblem der Psychologie; aber von diesem Genießen und Schaffen unterscheiden wir seinen Gegenstand, das Schöne, das Gefüge des Kunstwerks, auf das schärfste; und wenn wir die eine Aufgabe willig der Psychologie überlassen — obzwar sie rein auf deren Boden nicht ganz zu lösen ist —, so halten wir es mit der Frage, was das Schöne selbst sei, was die Gegenstände des Genusses, die Resultate der Produktion seien, keineswegs ebenso und intendieren die Ästhetik als etwas anderes, denn als ‚Psychologie des Schönen und der Kunst'".

des Ästhetischen als Gattungs- über das Schöne, Erhabene usw., als Artbegriffe in der Ästhetik nicht die Möglichkeit einer widerspruchslosen gleich gerechten Behandlung des Häßlichen, des Komischen, überhaupt alles nicht ausschließlich Schönen in der Kunst, und somit die Lösungsmöglichkeit für eine ganze Reihe schwieriger Probleme der Ästhetik. Vom Standpunkte dieser Auffassung des Schönen und Erhabenen bedeutet nun Seidls Schrift, die für die Musik das Erhabene als ihre eigentliche und einzig wahre Wesenssphäre beansprucht, neben der das Schöne nur einen ästhetisch minderwärtigen Kompromiß zwischen Geist und Materie bedeute, ebensosehr eine völlige Einseitigkeit wie Hanslicks Theorie mit ihrer von Seidl als einseitig und darum unbrauchbar verpönten Betonung des Schönen als Wesenssphäre der Musik. Das Recht abzuurteilen muß Seidl demnach auf jeden Fall abgesprochen werden. Sucht man nun noch weiter, kritisch zwischen den beiden Theorien zu entscheiden, so drängen sich sofort einige Gedanken auf, denen Seidl selbst nicht ganz aus dem Wege gehen konnte. In seiner Schrift spricht er dem von ihm als musikästhetischer Grundbegriff behandelten Musikalisch-Erhabenen als spezifisches Merkmal ausdrücklich Formlosigkeit bis zur Formwidrigkeit zu [1]), sieht jedoch ein, daß hier eine Abstraktion vorwiegend vom Naturerhabenen vorliegt, die auf das Erhabene der künstlerischen Schöpfung nicht in gleicher Weise Anwendung finden kann. Er schreibt daher (S. 75): „Das Erhabene in Kunst umgesetzt, kann kein absolut Formloses (im ästhetischen Sinne) mehr bleiben, sondern muß ein künstlerisch Gestaltetes werden. D. h. mit anderen Worten: Sobald das Erhabene in die Kunstsphäre selbst eintritt, hat es sich dem Gattungsbegriffe des Ästhetischen unterzuordnen, müssen notwendigerweise auch noch andere Gesetze, nämlich die der Kunstwirkung, mit hineinspielen, und so „klingt dann das Erhabene wohl ins Schöne ab" wie Trentelenburg (vgl. seine Abhandlung ‚Niobe‘) meint: „es erscheint uns nicht nackt, sondern mit Schönheit bekleidet". Schon in diesem Sinne wird man an der Aufstellung eines ‚absoluten Schönen‘ als des Gattungsbegriffes, dem sich das besondere ‚Schöne im engeren Sinne‘ und das ‚Erhabene‘ als Spezies und Gegensätze unterordnen, festhalten dürfen, wo nicht gar festhalten müssen, wofern man es eben nur im Sinne jenes Künstlerischen fassen und verstehen will".

Gilt dies schon mit Recht für die Kunst und künstlerisches Schaffen, ganz allgemein, so noch ganz besonders für die Musik als die Kunst, deren ganzes Wesen so völlig in ihren formalen Grundbestimmtheiten wurzelt, gerade weil bei ihr ja das Moment eines Ab- und Umbildens objektiver Naturgegenständlichkeit wegfällt. Unbedingter als in jeder andern Kunst muß also in der Musik dieses „Ästhetische" schon ein formal Gestaltetes sein [2]), näher als sonst irgendwo in der Kunst steht gerade in der Musik dem „Ästhetischen" als Gattungsbegriff das „Schöne". Nicht jenes bloß formal Anmutige, völlig geistlos „Schöne im engeren

---

[1]) Vgl. dazu S. 67 ff. und den ganzen zweiten Teil des letzten Kapitels.

[2]) Für die Musikästhetik erweist sich daher auch die psychologistische Rückführung des Ästhetischen einseitig auf das subjektiv ästhetische Verhalten am allerwenigsten fruchtbar, da beim wirklich künstlerischen Musikhören der Genuß an der musikalischen Gestaltung gewiß den bloßen Selbstgenuß der interesselosen inneren Nachahmungsfunktion überwiegt. Verfasser kann in dieser prinzipellen Frage auch den Standpunkt Stephanis nicht teilen, der (a. a. O. S. 55/56) die Form nur als Mittel zur Verständigung, als Mittel zum Zweck — Notbehelf bezeichnet und zu dem Schluß kommt: „In welchem Maße nämlich ein Kunstgehalt stofflich bedingt ist, bedarf er der Form: je leichter, unmittelbarer wir seine Lebenswerte in uns herüberzunehmen vermögen, umso eher kann er ihrer entraten". Danach gehörte also der musikalische Kunstgehalt, entsprechend seiner geringen stofflichen Bedingtheit, zu denen die der Form am meisten entraten könnten (worauf ja auch Seidls Theorie vom „Erhabenen der Musik" hinausläuft), während der Verfasser der Form doch eine höhere, das Gebiet aller Künste, insbesondere aber auch das der Musik umspannende ästhetische Bedeutung einräumen zu müssen glaubt.

Sinne", dessen Befürwortung Hanslick von seinen mißverstehenden Gegnern fälschlich vorgeworfen wird, sondern das „Musikalisch-Schöne" als musikalisch-ideelle Gestalt, das der wahre Gegenstand von Hanslicks Buch und Theorie ist. Wenn irgendwo ist also in der Musikästhetik tatsächlich die Hanslicksche Aufstellung eines „Absolut-Schönen" als Gattungbesgriff gerechtfertigt. Ihm gegenüber kann das Musikalisch-Erhabene nur die Stelle eines Artbegriffs einnehmen, während Seidl es zum musikästhetischen Grundbegriff erheben will, wobei er sich bemüht, den für das Wesen der Musik vermeintlich ausschlaggebenden Wert des A-Taktschen, A-Rhythmischen, A-Symmetrischen, Disproportionierten, Regellosen und Disharmonischen darzutun. Gewiß wird man auch in der Musik den ästhetischen Reiz und Wert des A-Taktschen, A-Rhythmischen ... usw. durchaus anerkennen müssen, aber ebenso gewiß wäre es verfehlt, darin das Wesen der Musik schlechthin suchen zu wollen, selbst wenn man für die zukünftige Entwicklung der musikalischen Produktion ihr Auftreten in stets wachsendem Umfang, entsprechend der wachsenden Komplizierung in technischer wie psychisch-ausdrücklicher Hinsicht annimmt. In Rhythmus, Harmonie, Proportion usw. sieht Seidl nur die Komponenten für jenes leer Formal-Schöne[1]), während sie doch zweifelsohne die Voraussetzung jeder Musik und soweit auch des Hanslickschen „Musikalisch-Schönen" als Gattungsbegriff bilden. Hanslicks Theorie erscheint also auch in dieser Hinsicht auf grundlegenderer Basis als die Seidlsche, und bei Berücksichtigung aller Feinheiten der Seidlschen und aller Schwächen und Schiefheiten der Hanslickschen Theorie im einzelnen wird doch der Schrift Hanslicks bei richtigem Verständnis die fundamentalere Bedeutung für die Musikästhetik zuzusprechen sein.

[1]) Hieraus erklärt sich auch seine etwas unsichere Stellung zu den vorwiegend musikalisch-schöne Gestalten schaffenden Meistern Haydn und Mozart (vgl. Seidl S. 173).

III. Rückblick.

Ein Rückblick auf den ganzen von uns durchmessenen Weg mag zu folgenden Betrachtungen anregen: Wenn schon Hanslicks Schrift in eine direkte Beziehung zu früheren formalästhetischen Anschauungen gesetzt werden soll, so ist nicht — wie die geschichtliche Darstellung bisher annahm — Herbart, sondern J. G. Nägeli als der eigentliche Vorläufer der Hanslickschen Gedankengänge anzusprechen. Immerhin finden sich die keimhaften Gedankengänge Nägelis bei Hanslick so eigentümlich entwickelt, zum Ganzen einer Theorie ausgebaut und mit der eigensten Erfahrung verquickt, daß seinem Büchlein Originalität durchaus innewohnt.

Den Keim seiner Schrift bildet seine angeborene Abneigung gegen jene Art außerästhetischen Verhaltens der Musik gegenüber, das in der Musik nur die Gefühlserregung um jeden Preis sucht und darüber deren eigentlichen künstlerischen Wert vergißt oder unbeachtet läßt. Der Kampf gegen diese Art des Musikhörens bildet daher die Grundtendenz seiner Schrift, nicht aber der Kampf gegen das Gefühl in der Musik oder in der Kunst überhaupt, wie ihm das von Lobe, Ambros, und in milderer Form von Stade, zum Vorwurf gemacht wird. Noch weniger denkt Hanslick daran, einen geistigen Gehalt seiner Kunst zu leugnen, einen Materalismus in ihr zu vertreten, was ihm aus Mißverständnissen heraus oder mit bewußt schiefer Ausdeutung (mit Ausnahme Brendels) alle vorgeführten Rezesenten in mehr oder minder heftiger Weise vorwerfen. Dagegen stellt Hanslick, im Bestreben, mit den „pathologischen“ Hörern auch den etwaigen ausdeutenden Phantasien ihre Nichtberechtigung nachzuweisen, eine entschieden zu wenig gründliche Theorie des Gefühls auf, gegen welche sich sämtliche Autoren mit Recht wenden. Hanslick schließt von der Unfähigkeit der Musik gedanklich — oder vorstellungsbestimmte Gefühle darzustellen — weiter, sie könne überhaupt keine Gefühle darstellen.

Dieser Theorie gegenüber vertreten Lobe, Ambros und Laurencin die unhaltbare Ansicht, Musik könne sogar die Vorstellungsbestimmtheit der Gefühle mit geben. Die übrigen räumen zwar diese Unmöglichkeit mehr oder minder restlos ein, bestehen aber auf der Behauptung eines direkten Zusammenhanges zwischen Musik und Gefühl, wobei Brendel und Carrière (und einige der andern, ohne es geradehin zu betonen) auf Hanslicks eigene Theorie des Dynamischen der Bewegung der Gefühle zurückgreifen, mit dem richtigen Hinweis, daß darin — wenn auch nicht nach der oberflächlichen Definition Hanslicks von der Bewegung und ihrem Zusammenhang mit dem Gefühlsablauf — Möglichkeiten zur Lösung des Problems enthalten seien. Desgleichen wird von mehreren (namentlich Moos) auf die Mängel der Hanslickschen Ansicht über Vokalmusik mit Recht hingewiesen, da in der Tat gerade die Vokalmusik den besten Beweis für die Tatsache eines innigen Zusammenhanges zwischen Gefühl und Musik jederzeit gibt. Jedoch keiner der Verfasser ist imstande, für dieses Problem des Zusammenhangs eine wirklich zwingend begründete erklärende Theorie zu geben, dessen Lösung der Psychologie vorbehalten bleibt.

Hanslick selbst ist der Vorwurf zu machen, daß er nach Erkenntnis der Unmöglichkeit einer bestimmten Darstellung vorstellungsbestimmter Gefühle und nach der Erkenntnis seiner Unfähigkeit den Zusammenhang zwischen Musik und Gefühl im übrigen hinreichend zu erklären — deshalb von diesem Zusammenhang zu reden nach Möglichkeit überhaupt vermeidet und dadurch eben die Beschuldigung, er leugne ihn schlechthin, in der Tat ermöglicht. Eingehende Lektüre zeigt jedoch, daß diese Beschuldigung unberechtigt ist, daß Hanslick jenen Zusammenhang, auch wenn er ihn nicht ausdrücklich bespricht, doch sehr wohl kennt, mit ihm rechnet und ihn anerkennt für den Komponisten und sein Werk, für das Werk und den es reproduzierenden Künstler, daß er ihn jedoch nicht auch für den Hörer ausdrücklich gelten lassen will, um nicht wieder zur vermeintlichen Anerkennung des „pathologischen Genießens" auch nur scheinbar für den nicht restlos verstehenden Leser hingedrängt zu werden.

IV. Zitatenanhang[1]
aus Hanslick: „Vom Musikalisch-Schönen".

11. Aufl. S. 20/21: „Was Inhalt eines Werks der dichtenden oder bildenden Kunst sei, läßt sich mit Worten ausdrücken und auf Begriffe zurückführen. Wir sagen: dies Bild stellt ein Blumenmädchen vor, diese Statue einen Gladiator, jenes Gedicht eine Tat Rolands. Das mehr oder minder vollkommene Aufgehen des so bestimmten Inhalts in der künstlerischen Erscheinung begründet dann unser Urteil über die Schönheit des Kunstwerks".

11. Aufl. S. 32: „Wie mit diesem ganz zufällig gewählten Motiv geht es mit jedem andern Instrumentalthema. Eine große Klasse von Musikfreunden hält es bloß für ein Charakteristikum der älteren ‚klassischen' Musik, den Affekten abhold zu sein, und gibt von vornherein zu, daß niemand in einer der 48 Fugen und Präludien aus J. S. Bachs ‚wohltemperiertem Klavier' ein Gefühl werde nachweisen können, das den Inhalt derselben bilde. So dilettantisch und willkürlich diese Unterscheidung auch ist, welche in dem Umstand, daß in der älteren Musik der Selbstzweck noch unverkennbarer, die Deutbarkeit schwieriger und weniger verlockend erscheint, ihre Erklärung findet, — der Beweis wäre dadurch schon hergestellt, daß die Musik nicht Gefühle erwecken und zum Gegenstand haben muß. Das ganze Gebiet der Figuralmusik fiele hinweg".

2. Aufl. S. 37 (11. Aufl. S. 58): „Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben — dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt".

2. Aufl. S. 65/66 (11. Aufl. S. 100/01): „Dem Spieler ist es gegönnt, sich von dem Gefühl, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Glühen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen".

2. Aufl. S. 77 (11. Aufl. S. 116): „Aus diesem Resultate ergibt sich für die Ästhetik der Tonkunst die Betrachtung, daß diejenigen Theoretiker, welche das Prinzip des Schönen in der Musik auf Gefühlswirkungen bauen, wissenschaftlich verloren sind, weil sie über das Wesen dieses Zusammenhanges nichts wissen können, also bestenfalls nur darüber zu raten oder zu phantasieren vermögen. Vom Standpunkte des Gefühls wird eine künstlerische oder wissenschaftliche Bestimmung der Musik niemals ausgehen können".

---

[1]) Der folgende Zitatenkomplex ohne Rückweis auf den Text bietet das Material für die zusammengezogenen Kapitel der Dissertation, über die auf S. 18—20 oben zusammenfassend referiert ist.

2. Aufl. S. 91 (11. Aufl. S. 135): „Je bedeutender nämlich das ästhetische Moment im Hörer (gerade wie im Kunstwerk), desto mehr nivelliert es das bloß elementarische. Darum ist das ehrwürdige Axiom der Theoretiker: ‚Eine düstere Musik erregt Gefühle der Trauer in uns, eine heitere erweckt Fröhlichkeit‘ — in dieser Ausdehnung nicht immer richtig. Wenn jedes hohle Requiem, jeder lärmende Trauermarsch, jedes winselnde Adagio die Macht haben sollte, uns traurig zu machen — wer möchte dann länger so leben?"

2. Aufl. S. 30 (11. Aufl. S. 46): „Allein noch entschiedener, als wir die Möglichkeit musikalischer Gefühlsdarstellung bekämpfen, haben wir die Meinung abzuwehren, als könne diese jemals das ästhetische Prinzip der Tonkunst abgeben". — 2. Aufl. S. 32/33 (11. Aufl. S. 50): „In ihre Konseqeunzen verfolgt, müssen das musikalische und das dramatische Prinzip einander notwendig durchschneiden".

11. Aufl. S. 62/63: „Keineswegs ist das ‚Spezifisch-Musikalische‘ als bloß akustische Schönheit oder proportionale Symmetrie zu verstehen — Zweige, die es als untergeordnet in sich begreift — noch weniger kann von einem ‚ohrenkitzelnden Spiel in Tönen‘ die Rede sein und ähnlichen Bezeichnungen, womit der Mangel an geistiger Beseelung hervorgehoben zu werden pflegt. Dadurch, daß wir auf musikalische Schönheit dringen, haben wir den geistigen Gehalt nicht ausgeschlossen, sondern ihn vielmehr bedingt. Denn wir anerkennen keine Schönheit ohne jeglichen Anteil von Geist. Indem wir aber das Schöne in der Musik wesentlich in Formen verlegt haben, ist schon angedeutet, daß der geistige Gehalt in engstem Zusammenhange mit diesen Tonformen steht. Der Begriff der ‚Form‘ findet in der Musik eine ganz eigentümliche Verwirklichung. Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leer, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist".

11. Aufl. S. 120: „Nichts hat die wissenschaftliche Entwicklung der musikalischen Ästhetik so empfindlich gehemmt als der übermäßige Wert, welchen man den Wirkungen der Musik auf die Gefühle beilegte".

2. Aufl. S. VIII des Vorworts: „Man hat mir eine vollständige ‚Polemik‘ gegen alles, was Gefühl ist, aufgedichtet, während jeder unbefangene und aufmerksame Leser doch unschwer erkennt, daß ich nur gegen die falsche Einmischung der Gefühle in die Wissenschaft protestiere, also gegen jene ästhetischen Schwärmer kämpfe, die mit der Prätension, den Musiker zu belehren, nur ihre klingen Opiumträume auslegen. Ich teile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenso fest halte ich an der Überzeugung, daß man aus all den üblichen Apellationen an das Gefühl nicht ein einziges musikalisches Gesetz ableiten kann".

11. Aufl. S. 103/04: „Form und Charakter des Gehörten verlieren dann ganz ihre Bedeutung, sei es nächtigtrübes Adagio oder ein hellfunkelnder Walzer, wir können uns nicht loswinden von seinen Klängen — nicht mehr das Tonstück fühlen wir, sondern die Töne selbst, die Musik als gestaltlos dämonische Gewalt, wie sie glühend an die Nerven unseres ganzen Leibes rückt".

11. Aufl. S. 60: „Der Hauptunterschied ist, daß solch unserm Ohr vorgeführtes Tonkaleidoskop sich als unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes gibt, jenes sichtbare aber als ein sinnreich-mechanisches Spielzeug".

11. Aufl. S. 5: „Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjekts, aber nicht durch dasselbe".

11. Aufl. S. 66: „Das Schöne eines selbständigen einfachen Themas kündigt sich in dem ästhetischen Gefühl mit jener Unmittelbarkeit an, welche keine andere Erklärung duldet als höchstens die innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung, die Harmonie ihrer Teile, ohne Beziehung auf ein außerhalb existierendes Drittes. Es gefällt uns an sich wie die Arabeske, die Säule, oder wie Produkte des Naturschönen, wie Blatt und Blume".

11. Aufl. S. 149/50: „Nach diesem Prinzip müßte der Vogelgesang Musik genannt werden, die mechanische Spieluhr hingegen nicht; während gerade das Entgegengesetzte wahr ist".

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Ich, Gustav Felix Hugo Printz, bin am 16. April 1892 zu Karlsruhe in Baden als Sohn des Brauereibesitzers Albert Printz und seiner Frau Bertha geb. Höck geboren. Daselbst besuchte ich die Vorschulklassen des evangelischen Lehrerseminars, sodann von Sexta das humanistische Gymnasium, dessen Reifezeugnis ich 1911 erhielt. Darauf hörte ich von Wintersemester 1911/12 bis Sommersemester 1913 in Heidelberg philosophische, ästhetische und musikwissenschaftliche Vorlesungen und betrieb praktische Musikstudien. Ab Wintersemester 1913/14 war ich an der Münchner Universität immatrikuliert, wo ich wiederum philosophische, musikwissenschaftliche, literaturgeschichtliche und kunstwissenschaftliche Vorlesungen der Herren Baeumker, Külpe, Sandberger, Munker, Wölfflin, Geiger, A. Fischer u. a. hörte und mich bei den Übungen der Herren Baeumker, Külpe, Sandberger und Munker beteiligte. Für ihre freundlichste Anregung und Teilnahme an meiner Arbeit schulde ich Herrn Geh.-Rat Clemens Baeumker sowie dem verstorbenen Geh.-Rat O. Külpe ganz besonderen Dank.